

Renata Rolon
(Org.)

Resistência e subjetividade nas literaturas africanas de língua portuguesa

estudos críticos em novas vozes



editora
UEA



ppg
LA

Governo do Estado do Amazonas

Wilson Miranda Lima
Governador

Universidade do Estado do Amazonas

Cleinaldo de Almeida Costa
Reitor

Cleto Cavalcante de Souza Leal
Vice-Reitor

editoraUEA

Maristela Barbosa Silveira e Silva
Diretora

Maria do Perpetuo Socorro Monteiro de Freitas
Secretária Executiva

Sindia Siqueira
Editora Executiva

Samara Nina
Produtora Editorial

Maristela Barbosa Silveira e Silva (Presidente)
Alessandro Augusto dos Santos Michiles
Allison Leão
Isolda Prado de Negreiros Nogueira Maduro
Izaura Rodrigues Nascimento
Jair Max Furtunato Maia
Mário Marques Trilha Neto
Maria Clara Silva Forsberg
Rodrigo Choji de Freitas
Conselho Editorial

Resistência e subjetividade nas literaturas africanas de língua portuguesa

Renata Rolon
Org.

**Resistência e subjetividade nas literaturas
africanas de língua portuguesa**
estudos críticos em novas vozes



Raquel Ponce
Projeto Gráfico e Diagramação

Renata Rolon
Revisão

Samara Nina
Finalização

Todos os direitos reservados © Universidade do Estado do Amazonas
Permitida a reprodução parcial desde que citada a fonte

Esta obra recebeu avaliação por pares e foi aprovada para publicação pelo Conselho Editorial da
Editora da Universidade do Estado do Amazonas

Esta edição foi revisada conforme as regras do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa
Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade do Estado do Amazonas

R429 Resistência e subjetividade nas literaturas africanas de língua
2020 portuguesa: estudos críticos em novas vozes/ Organizador: Renata
 Rolon. – Manaus (AM) : Editora UEA, 2020.

148 p.: il., color; 21 cm.

ISBN 978-65-87214-29-0

Inclui referências bibliográficas

1. Literaturas africanas de língua portuguesa. 2. Impressões
analíticas. 3. Estudos críticos. 4. História e tradição.
I. Rolon, Renata. Org

CDU 1997 – 821.134.3(673)

Todas as imagens constantes nos capítulos deste livro foram fornecidas pelos autores, que se
responsabilizam pela qualidade e disponibilidade legal das mesmas

editoraUEA

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil
CEP 69050-010 | +55 92 38784463
editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br

SUMÁRIO

10	1	Apresentação Tânia Lima
12	A GERAÇÃO DA UTOPIA REFLEXÃO SOBRE A FIGURA FEMININA COMO PROPOSTA DE REVISÃO DA HISTÓRIA DE ANGOLA Dayane Themoteo da Silva	
41	2	Apresentação Simone Caputo Gomes
44	PELA TINTA E PELA PALAVRA DIÁSPORA E EROTISMO EM ALTER EGO NO LIVRO CONTOS DE BASILEIA, DE TCHALÉ FIGUEIRA Jair Lima da Silva	
74	3	Apresentação Inocência Mata
78	DA LONGA NOITE COLONIAL AO NOVO ALVORECER DO CHÃO DE DOR HISTÓRIA E PROTESTO NA POESIA BISSAU- GUINEENSE Francisco Renê Moreira	
110	4	Apresentação Alberto José Mathe
112	PERCURSOS NARRATIVOS NA LITERATURA DE MIA COUTO DIÁLOGO, MITO E TRADIÇÃO Ilson Ferreira Martins	

Palavras da organizadora

Este livro é uma construção resultante de pesquisas acerca das literaturas de Angola, Cabo-Verde, Guiné-Bissau e Moçambique, realizadas no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA). Compõe-se de quatro capítulos, versões resumidas das primeiras dissertações defendidas no Programa que têm as literaturas africanas de língua portuguesa como objeto de estudo.

Os exercícios críticos desenvolvidos correspondem a algumas questões conceituais presentes nas dissertações dos pesquisadores. Os diferentes vieses e percursos metodológicos escolhidos são exemplos da riqueza temática, discursiva e estilística dessas literaturas. As categorias teóricas que transitam nos capítulos, escritos por Dayane Themoteo da Silva, Jair Lima da Silva, Francisco Renê Moreira e Ilson Ferreira Martins, evidenciam pontos centrais e de extrema relevância para que se ampliem o debate crítico e o cânone literário em terras brasileiras e d'álém-mar.

Nesta coletânea, são objetos de investigação algumas produções literárias de autores consagrados pelo público e pela crítica especializada, tanto nos países africanos de língua portuguesa quanto no Brasil, assim como as de escritores pouco conhecidos e difundidos, a exemplo do cabo-verdiano Tchalé Figueira e dos poetas guineenses Carlos Semedo, Vasco Cabral, Pascoal D'Artagnan Aurigemma e Tony Tcheka. De modo geral, os autores dos capítulos, no momento das escolhas e da estruturação de suas pesquisas, pautaram-se na minha trajetória de pesquisadora empenhada em promover a divulgação dos sistemas literários africanos em diálogo com o sistema brasileiro.

Os capítulos são precedidos de uma apresentação feita por um importante nome da crítica especializada nos estudos dos PALOP. As autorias dessas apresentações são de Tânia Lima (UFRN), Simone

Caputo Gomes (USP), Inocêncio Mata (Universidade de Lisboa) e Alberto José Mathe (UNISAVE), pesquisadores que me honraram ao aceitar o convite para deixar registradas suas impressões analíticas sobre os estudos ora publicados. Todas essas articulações reforçam minha compreensão de que *Resistência e subjetividade nas literaturas africanas de língua portuguesa: estudos críticos em novas vozes* constitui um relevante contributo literário e cultural para ampliar as pesquisas, os debates e, principalmente, as leituras de autores africanos de língua portuguesa. Oxalá tudo isso aconteça.

Renata Rolon
Manaus, dezembro de 2020.



Apresentação

Tânia Lima (UFRN)*

Em certo dia de 2020, em plena pandemia, recebi, via correio virtual, o texto ***A geração da utopia: reflexão sobre a figura feminina como proposta de revisão da História de Angola***, de Dayane Silva. Se a cada época requisitam-se novas teorias para o texto ficcional, na visão de Pepetela, a literatura é uma das formas pelas quais se concebe a realidade. Em um cenário caótico de guerras e antidemocracias, é sempre bom relembrar que as personagens femininas aprendem a defender, na concretude, a utopia de libertação nacional. E nessa empreitada, a pesquisadora propõe, talvez, redescobrir a dimensão humana das mulheres africanas em tempos pela independência angolana.

Em sintonia com o legado literário e cultural, o romance *A geração da utopia*, de Pepetela, integra personagens libertárias a uma proposta de revisão da representatividade feminina na história oficial. Como observa Dayane Silva: “Pepetela transforma o silêncio imposto pelo registro histórico em contestação.” As marcas da importância das mulheres na reconstrução da nação angolana são, talvez, um dos pilares principais que agudiza, no imaginário da referida articulista, compor o tear de uma análise dotada de ‘mundovivência’ na literatura pepeteliana. Falar de Pepetela não é tão simples quanto se apresenta; escrever sobre as personagens femininas angolanas traduz diálogos sobre um espaço-tempo onde as vozes das mulheres subalternizadas ecoam um tipo de contestação e de participação na reescrita da história africana. Diante da falta de reconhecimento, a importância das mulheres, na obra de Pepetela, dá voz ao que foi silenciado pelo legado da suposta unidade cultural do patriarcado colonial.

Em tempos de revisão historiográfica, o capítulo é uma evocação que reivindica o papel principal das vozes femininas na luta anticolonial. A pesquisadora, em sua leitura atenta, revisita algo talvez pouco verificado no campo da crítica literária feminista, tanto nas áreas urbanas quanto nas zonas rurais, quando discute o silenciamento

* Professora de Literaturas Africanas, Portuguesa e Indígena da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Poeta, é ganhadora dos prêmios “Xérox do Brasil” e “Redescoberta da Literatura Brasileira. Na categoria roteiro, recebeu o prêmio “Cine Ceará”. Foi premiada, em Luanda – Angola, no “Concurso Internacional Investigativo Agostinho Neto” pelo trabalho Uni-verso Dobrado a um Canto. Coordena, desde 2009, o Congresso Internacional de Culturas Africanas - GRIOTS. É editora da revista de arte Mangues&Letras.

histórico tão experimentado por mulheres vítimas da repressão durante a guerra. Como aponta Dayane Silva: “Sara desfila dentro do romance, como elemento que captura e sintetiza o espírito das guerrilheiras, soldado-mulher, clandestinas da capital e do interior de Angola”. É certo que Pepetela desconstrói a imagem da mulher vitimizada pelo espaço doméstico e redimensiona, em ‘*A geração da utopia*’, o feminino na cena romanesca como personagem mais participativo e revolucionário. Na representação de uma geração utópica, Sara é uma personagem que encena ideais libertários. A exemplo da personagem Sara, a mulher é uma representante fundamental, um ser vital na transformação da sociedade africana que não pode ser descurada.

Sabemos que as consequências da opressão exercida por uma cultura dominante, que atinge as comunidades angolanas, embrutecem as relações humanas, massacrand o ser psíquico. Em travessia pelo terreno minado das lutas históricas, o texto, aqui prefaciado, propõe analisar a violência excedente em um mundo que subverte e altera tanto as coletividades quanto os sujeitos em seu devir pessoal.

As questões de gênero, na presente pesquisa, se tornam ímpares, sendo importante ressaltar que, após a independência, as mulheres de Angola tomam consciência do papel de marginalidade, mas reivindicam um lugar ao sol nas ações que regem a sociedade e, consequentemente, na voz literária de um ‘escreviver’ libertário.

Ao abrigar questionamentos, estamos falando sobre a desigualdade e a redução do ser mulher em objeto, estamos falando sobre o apagamento e silenciamento de mulheres marginalizadas ao longo da história, estamos falando sobre as consequências dos discursos coloniais em um mundo desprovido de relações humanas igualitárias.

Em natureza de vozes subalternizadas, somos sujeitos de nossa história, quando somos atores de nossa história política. “Falar é existir de modo absoluto para os outros. Falar é usar uma sintaxe, é assumir uma cultura, suportar o peso da civilização” [FANON, 2008]. Falar é escrever na contramão, pois falar exige voz de resistência. E quando uma de nós for eliminada, vigia-nos para não esquecer que até os “bilros de teia/ bordam solidão/enquanto meigos/sussurros de sombra/ no brilhante/ mutismo do/ espelho/ recitam estrofes de poeira” [NOÉMIA DE SOUSA, 2001].

CAPÍTULO 1

A *GERAÇÃO DA UTOPIA* REFLEXÃO SOBRE A FIGURA FEMININA COMO PROPOSTA DE REVISÃO DA HISTÓRIA DE ANGOLA

Dayane Themoteo da Silva (SEMED/Manaus)¹

1. Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA). Docente da Secretaria Municipal de Manaus – SEMED. Membro do Grupo de Estudo e Pesquisa em Estudos Comparados, Crítica e Africanidades (GEPECCA/ CNPq).

A literatura integrou-se à luta pela independência de Angola por intermédio de obras com vieses político e social, ficcionando diferentes momentos históricos vivenciados pela população angolana. Entre os representantes dessa produção que se forjou na guerrilha e nas trincheiras pela libertação nacional, destaca-se o escritor angolano Pepetela, pseudônimo de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos.

Sob esse prisma, analisamos, no seu romance *A geração da utopia*, a construção da personagem Sara e a representatividade feminina durante o período de luta pela libertação. A análise crítica da obra revela que a personagem, ainda que não surja na trama como figura central, possui simbologia importante. Com um comportamento à frente de seu tempo, ela é metonímia das mulheres militantes ou daquelas que estiveram presentes na guerrilha e nas trincheiras, auxiliando os guerrilheiros e/ou combatentes ou atuando como seres em trânsito que se moldam para solucionar as questões que vão surgindo.

A残酷da de luta armada pela independência de Angola ganhou as páginas das narrativas literárias. Em *A geração da utopia*, Pepetela tece, a partir de Sara, um panorama da trajetória feminina, que se desenvolve desde a vida das mulheres militantes na clandestinidade, informantes do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) em Portugal (massacradas e constantemente vigiadas pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado, a Pide), até a de guerrilheiras nas articulações de manutenção de uma guerra que se estendera por décadas. Essas representações, além de associadas ao que foi oficialmente negado pela história e, por que não dizer, pela própria literatura, corroboram o levante da luta das mulheres que foram obrigadas a deixar seus lares e seus filhos e a colocar suas vidas em risco a favor do avanço nacional.

Não restam dúvidas de que elas deixaram suas digitais no tecido histórico do país, ainda que não tenham sido incluídas no registro oficial que compõe a memória nacional, ainda que suas vozes tenham sido silenciadas nessa trajetória. Nesse sentido, Pepetela transforma o silêncio imposto pelo registro histórico em contestação à desvalorização da significativa participação da mulher, apresentando uma proposta de revisão e reescrita da história nacional a qual contempla e faz jus à importância da figura feminina dentro da sociedade e da construção da nação.

Em sua representação do papel da mulher na luta pela libertação nacional, Pepetela faz de Sara (e de outras personagens) símbolo da mulher angolana que reivindica a sua participação no conflito e que se decepciona com a falta de reconhecimento dos seus contributos:

como clandestina presente no processo de difusão da ideia da revolução, sabotando o sistema colonialista; como militante nos movimentos políticos e culturais; como combatente nas trincheiras, lutando contra o colonizador e passando pelos mesmos sofrimentos e sacrifícios que seus camaradas guerrilheiros. Corroborando essa mesma linha de pensamento, Margarida Paredes, antropóloga e ex-combatente na guerra em Angola, em entrevista à revista Figuras & Negócios, afirma que “os homens foram reconhecidos como os heróis fundadores da nação e as mulheres ainda andam a lutar para verem a sua participação na Luta de Libertação e na construção da nação reconhecida” (PAREDES, 2017, p. 2).

Ao longo dos séculos, as guerras foram um espaço fundamentalmente dos homens. Nesses conflitos, o papel das mulheres era o de incumbir-se da terna função de apoiar. A elas, cabia o papel de coadjuvantes, quase como seres invisíveis, cuja função se resumia a apoiar os soldados como mãe, como esposa, como irmã ou como assistente aos feridos e desprotegidos; apoiá-los no regresso e na reconstrução do pós-guerra; apoiá-los, de forma nunca assumida e contabilizada, como um bem de consumo particularmente apropriado para satisfazer os apetites sexuais dos “guerreiros”. A condição da mulher em contextos de guerras é ainda pouco verificada na atualidade, e, quando isso ocorre, é, geralmente, com complacência, como se a violência sexual fosse uma situação intrínseca à cultura da guerra, à cultura militar (RIBEIRO; RIBEIRO, 2004).

Com efeito, estimativas indicam que, embora comunidades inteiras sofram as consequências dos conflitos armados, as mulheres são particularmente afetadas em decorrência de seu sexo e de sua condição social. Abusos sexuais, gravidez forçada e assassinato são violações consideradas táticas de guerra. Apesar disso, longe de serem consideradas apenas como vítimas, as mulheres assumem um papel essencial na garantia familiar em meio ao caos e à destruição, sendo, na maioria das vezes, ativas nos movimentos pela paz em suas comunidades.

Nesse sentido, há uma expressiva quantidade de trabalhos desenvolvidos na atualidade com o intuito de romper o silenciamento das vozes femininas participantes e ativas nas causas políticas de Angola. Destacam-se, por exemplo, *O livro da paz das mulheres de Angola: heroínas sem nome* (2008), organizado por Dya Kasembe e Paulina Chiziane, e *Mulheres na luta armada em Angola: memória, cultura e emancipação* (2014), de Margarida Paredes.

Composto por uma coletânea de 95 depoimentos, *O livro da paz das mulheres de Angola: heroínas sem nome* traz a “voz” das ex-combatentes,

testemunhos de mulheres que estiveram nas trincheiras, nas articulações políticas, nas enfermarias; que, em suma, estiveram presentes nesses conflitos e fizeram parte da luta contra o colonialismo e em favor de um país pacífico. O livro, segundo as organizadoras, objetiva partilhar a experiência dessas mulheres e ajudar a melhorar a compreensão de um passado que não consta nos documentos oficiais. A iniciativa de Kasembe e Chiziane integra-se a uma tendência de revisão da história, preenchendo as lacunas que a prepotência androcêntrica deixou ao calar, arbitrariamente, a participação feminina nos processos de libertação e pacificação de Angola, ambiente dito historicamente como masculino. Reescrever a história é afirmar que as mulheres estiveram lá, lutaram ao lado dos homens e, como eles, brigaram por uma pátria livre. Sob essa perspectiva, comprehende-se que, no romance *A geração da utopia*, o autor faz uma abordagem a respeito da participação das mulheres na guerra pela independência de Angola e, logo após, na guerra civil. É óbvio que essas mulheres, já culturalmente marginalizadas e segregadas por um sistema androcêntrico, foram submetidas ao olhar literário construído a partir da ótica masculina. Contudo, sensível a tal realidade, Pepetela literaliza o drama que enfrentaram as mulheres angolanas quanto à investidura na vida militar de guerrilhas. Por intermédio da construção da personagem Sara, evidenciam-se as dificuldades que encontravam, como participantes dos movimentos nacionalistas que pleiteavam a libertação de Angola, no caso de Sara, o MPLA. A longa espera, que às vezes não se concretizava na convocação, é algo característico presente nos relatos das ex-combatentes e revelado pela personagem do romance. Essa espera é transcrita na narrativa, como se observa no seguinte trecho:

[...] teve dificuldade em reconhecer Sara. Estiveram quinze anos de guerra sem se ver, ela perdida por Paris à espera de ser chamada, ele em missões nouros sítios. Quando Sara voltou a Angola, nos finais de 1974, estava ele na União Soviética [...] em 1977, quando ele foi a Luanda [...]. Nessa altura encontraram-se no hospital onde Sara trabalhava [...] (AGU², 2013, p. 164).

O romance revela a negligência dos dirigentes do MPLA em relação a Sara, que somente é convocada pelo partido após o término da guerra contra Portugal. A personagem possui grande conhecimento político e formação intelectual, almejando estar nas trincheiras da luta pela libertação da sua terra. Nesse aspecto, a narrativa discute sobre os entraves encontrados pelas mulheres que aspiravam lutar pela libertação

2. Sigla utilizada, ao longo deste texto, nas citações ao romance *A geração da utopia*.

de sua pátria. Tal abordagem traz à tona aspectos culturais nos quais a figura feminina é posta como elemento secundário na sociedade.

Outro aspecto importante apresentado por Pepetela, em relação à reescrita da história nacional, é a pretensão de corrigir o lapso de memória que tiveram os historiadores quanto às contribuições femininas na luta pela independência. A construção da personagem Mussole, por exemplo, namorada de Sábio, que fora encontrada por este completamente despedaçada no Kimbo, revela que as mulheres participaram e, ao mesmo tempo, foram vítimas da guerra.

Foi no abril do ano passado, o dia não sabe, o Sábio escondeu, mas em que os trovões serviam de fundo ao chicotear das faíscas, que viu o kimbo queimado, ainda fumegante. Foi naquele dia de abril do ano passado (por que abril seria sempre fatídico, com a morte do Herói, com o rompimento de Marilu?), foi nesse trágico abril que ele ressentiu no meio do capim o corpo violado e esquartejado de Mussole. Foi nesse dia de abril que soluçou até ficar sem voz, embalando a menina feita para a vida, princesa da ternura escondida, que para ele conservava abertos os atónitos olhos de gazela. Foi, sim, nesse abril que fechou o coração, como um livro lido e relido que não aceita ser mais profanado, e encheu o cérebro de ódio frio para quem lhe roubara a fonte de vida. Sim, no abril das chanas se cobrindo de flores lilases, cavou a sepultura de Mussole e jurou sobre a campa fresca lutar até ser abatido, mesmo que só ele restasse, já não por ter crença, mas por única volúpia de vingança, agora que o declínio coletivo era irreversível. E queria agora o Sábio usurpar-lhe o direito de chorar Mussole? Mussole era sua, sua era a saudade dela como o fora o seu corpo, como o fora a renúncia depois da sua perda. Mussole, Mussole, Marilu... Fernanda (AGU, 2013, p. 113).

Mussole, que também era uma jovem guerrilheira de 17 anos, ativa nas atividades no interior de Angola, é morta, vítima da violência brutal da guerra. O esfacelamento dos corpos pode ser entendido como o corte brutal operado nos registros que narraram o período da independência sem evidenciar o papel e o engajamento das mulheres nesse processo. A denúncia fica nas entrelinhas do texto, mergulhada nas descrições do ato reminiscente de Sábio. Em tal contexto, é importante evidenciar a presença das guerrilheiras, que deixa claro o papel das mulheres na luta contra o colonialismo português. "As mulheres africanas na luta de libertação da África foram herdeiras sociais de um heroísmo feminino: elas pegaram nas armas

na elaboração de estratégia e na vida civil para alcançar a libertação da África entre 1954-1960", observa Batsíkama (2016, p. 74).

No caso de Angola, conforme Paredes (2014), a história contemporânea desse país é inseparável das guerras e dos conflitos que demarcaram um longo período, de 1961 a 2002, no qual se inserem as lutas de libertação nacional e a guerra civil após a independência. Cabe ainda dizer que a produção literária desse período também é ligada aos relatos e à ficcionalização do combate, além de caracterizar-se pelas construções engajadas e de cunho político em prol da representação dos anseios do povo angolano. Entretanto, construções voltadas para os aspectos mais marcantes da participação feminina nessas guerras ainda são escassas.

No parecer de Liberato (2016), embora na sociedade angolana a mulher tenha sido sempre relegada à condição de subalternização em relação ao homem, ocupando reduzido espaço social durante a luta armada contra o poder colonial, sua emancipação foi considerada essencial para o processo revolucionário e um pré-requisito para o desenvolvimento nacional. Esse pensamento é concretizado por Pepetela que, a partir de personagens como Sara e Mussole, de *A geração da utopia*, e Ondina, de *Mayombe*³, integra essa nova configuração da mulher em suas obras, reiterando as perspectivas de resgate e de valorização de personagens femininas nas lutas de libertação.

A condição social da mulher angolana, marcadamente transformada por esta ter passado a assumir uma variedade de funções, incluindo a de guerrilheira, é revelada e incluída no projeto estético de Pepetela, pondo em evidência a importância da ressignificação do seu papel na luta armada e na reconstrução social. A participação da mulher angolana na luta revolucionária está presente em todas as atividades políticas e militares dos movimentos, enfrentando dificuldades diversas. Isso deve constar nas obras e nos monumentos de homenagem⁴ como forma de reconhecimento pelos seus contributos que fizeram de Angola um país independente.

3. Esse romance de Pepetela, publicado originalmente em 1980 e escrito entre 1970 e 1971, quando o autor era um guerrilheiro do MPLA, trata do cotidiano dos revolucionários angolanos na guerra colonial contra as forças portuguesas.

4. Hoje as discussões acerca da ação feminina na luta pela libertação de Angola e, após esse movimento, na guerra civil, têm surgido com maior frequência. É possível identificar um movimento em prol da revisão da história e da inclusão de nomes como o Deolinda Rodrigues, Engrácia dos Santos, Carlota e Luiza Inglês na história oficial do país. A revitalização do espaço denominado Largo das Heroínas, localizado na avenida Ho-Chi-Min, em Luanda (<http://www.redeangola.info/roteiros/largo-das-heroinas/>; <https://www.voaportugues.com/a/article-03-13-2011-angola-heroines-117925209/1259755.html>), e obras literárias como *As mulheres honradas e insubmissas de Angola* (2005), de Dya Kassembe, e *O livro da paz da mulher angolana: as heroínas sem nome* (2008), de Dya Kassembe e Paulina Chiziane, colocam em evidência as vozes femininas que viveram a luta armada, e questionam a ausência de seus feitos nos relatos históricos.

Não obstante, os relatos – literários e/ou históricos – das experiências de guerras, cujas riqueza e prodigalidade fomentam as produções contemporâneas, evidenciam a resistência de mulheres que doaram suas vidas e sua saúde em prol da pátria. A figura de Luiza Pereira Inglês, no ano de 1964, merece destaque. Como refugiada, vai para Léopoldville e, depois, integra-se à Escola do MPLA, em Brazzaville, onde seria nomeada como pioneira-guerreira. Sua trajetória é marcada pela busca de alcançar a causa do capital ideológico e militar, estando sempre pronta a integrar as frentes, seja nas emboscadas ou nos árduos trabalhos ocupados pelos homens.

Todos esses esforços

Lhe custaram a saúde [...]. Mas, apesar de doenças que resultaram da longa marcha, ou das constantes dores de cabeças e de peito, ela não renunciou das suas convicções para a luta contra o colonialismo português. Predispunha-se, sempre que possível, a cumprir mais uma ordem do seu comandante ou dos seus camaradas necessitados. Isso tudo agravou-lhe a saúde de modo que, finalmente, recebera uma bolsa para Rússia onde foi se formar em Rádio e telecomunicações militares, em 1969 (BATSÎKAMA, 2016, p. 80).

O caso de Luzia Pereira Inglês é, sem dúvida, um exemplo capaz de inspirar outras mulheres na atualidade, uma vez que ela rompe o chamado comportamento feminino. Com determinação e força, envolve-se na luta pela independência de seu país. “Angola nasceu na determinação e custou sangue e sacrifício das pessoas determinadas. Modelo desta Mulher, e tantas outras que existem por aí no anonimato”, salienta Batsîkama (2016, p. 87). Complementando esse pensamento, afirma que a inclusão da mulher na luta pela libertação de Angola não ocorreu como simples imposição masculina, mas também por mérito. Luzia Pereira Inglês e tantas outras combatentes reiteram o questionamento acerca dos papéis de gêneros e da chamada “*sociodiceia masculina*⁵”, que atribui ao homem e dele cobra uma conduta viril e dominadora diante dos acontecimentos sociais, conferindo uma naturalidade a esses comportamentos sociais, convalidando-os como características biológicas imanentes ao homem, e não à mulher. Essas construções simbólicas são concebidas a partir de visões de mundo antropocêntricas, nas quais o ser feminino, sensível e frágil (social ou

5. “A força particular da *sociodiceia* masculina lhe vem do fato de esta acumular e condensar duas operações: ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada” (BOURDIEU, 2012, p. 33).

biológico), não possui atribuições compatíveis com a representação de virilidade e força, algo fortemente presente nas circunstâncias da guerra para a libertação de Angola.

Outra figura importante na luta pela independência é Deolinda Rodrigues, que, além de militante do MPLA, é considerada uma mulher múltipla, que trilhou tanto pelos espaços políticos quanto pelos caminhos artísticos. Deolinda Rodrigues de Almeida, prima de Agostinho Neto⁶, nasceu e se criou em Coimbra. Filha de um pastor evangélico, estudou no Brasil e nos Estados Unidos, na Drew University, com bolsas das missões metodistas. Em 1962, junta-se ao MPLA, no Congo Léopoldville, e transforma-se em guerrilheira e dirigente do movimento, sendo a única mulher no Comitê Diretor, na década de 70.

As contribuições de Deolinda Rodrigues iniciam-se por volta de 1956, a partir do momento que ela integra o MPLA, à época ainda um movimento clandestino. No documentário *Angola: nos trilhos da independência*⁷ (2016), parte da narrativa fílmica revela trechos do diário de Deolinda. São relatos das experiências e angústias vividas no período, como se observa no excerto que segue.

09 de setembro de 1956: o Bigorna trouxe para casa o Belarmino, que me fez perguntas, parece aceitar-me no movimento nacionalista, embora o senhor Benjamin e outros velhos estejam corseios por eu ser mulher (ANGOLA..., 2016, p. 3. Clandestinidade).

Os apontamentos de Deolinda Rodrigues denunciam a resistência dos dirigentes do movimento em aceitá-la. O fato de ser mulher sobrepuja-se ao vasto conhecimento e à preparação que possuía. No entanto, por sua competência, já havia conseguido o respeito de alguns camaradas e integrantes que a reconheciam e a aceitavam no movimento. Líder nata, Deolinda participava dos treinamentos de guerrilha em Kabinda, onde foi selecionada para integrar o Esquadrão Kamy. Em março de 1968, quando retornava de uma missão na selva, ela e mais quatro integrantes da Organização da Mulher Angolana (OMA), a qual ajudou a fundar, foram capturadas, torturadas e esquartejadas vivas pelo grupo guerrilheiro adversário, a União das Populações de Angola (UPA). Deolinda tinha um sonho pessoal, o de tornar-se médica,

6. António Agostinho Neto era médico, escritor e político angolano. Foi presidente do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e, em 1975, tornou-se o primeiro presidente do país.

7. O documentário é resultado do projeto da Associação Tchiweka de Documentação, intitulado *Angola: nos trilhos da independência*. O filme está baseado em mais de 1.000 horas de entrevistas, realizadas entre 2010 e 2015, com cerca de 600 participantes da luta pela independência de Angola e de personalidades nacionais e estrangeiras com ela relacionadas.

que trocou pelo sonho coletivo do nacionalismo; a seriedade com que se dedicou à causa nacionalista e a consistência do seu exemplo levaram-na à morte, transformando-a numa heroína.

Note-se que a narrativa de *A geração da utopia* entrecruza-se com o relato das condições às quais Deolinda se submeteu ao integrar o MPLA. A personagem Sara enfrenta a desconfiança dos líderes do grupo, mesmo possuindo instrução. Na verdade, o fato de ser mulher configurou-se uma barreira, não importando, então, a seriedade e o engajamento da personagem nas discussões na Casa dos Estudantes do Império, tampouco o auxílio que prestou ao guerrilheiro Aníbal. Outro ponto que liga a literatura de Pepetela à vida de Deolinda é a construção da personagem Mussole, que fora morta e esquartejada em combate, assim como ocorreu com a combatente.

Margarida Paredes, portuguesa que, aos 19 anos, abandonou o curso universitário na Bélgica para transformar-se em militante do MPLA, revela suas memórias de guerra descrevendo os crimes coloniais e os atos de resistência ao regime, a favor da libertação e da guerra civil. A ex-combatente cita ainda os conflitos internos, como o de 27 de maio de 1977, sublinhando o comando do Destacamento Feminino das Forças Armadas Populares de Libertação de Angola (Fapla) na rebelião militar e da repressão, que acabou por vitimar as comandantes.

No CIR⁸ fui contemporânea do malogrado Destacamento Feminino das FAPLA, cujas comandantes, Elvira da Conceição (Virinha) e Fernanda Digrinha Delfino (Nandi) foram fuziladas na brutal repressão dirigida por Agostinho Neto após a sublevação do 27 de Maio de 1977 (PAREDES, 2017, p. 149).

Após deixar Angola, Paredes dedica-se ao estudo da antropologia e, em especial, do papel das mulheres combatentes de Angola, realizando entrevista com muitas delas, como as que se envolveram nas revoltas de Kassange (1961) e as que se mantiveram em combate até 2002. No ano 2017, em uma entrevista concedida à revista *Contra Corrente*, a estudiosa, referindo-se ao lugar ocupado pelas mulheres angolanas na guerra de libertação e na sociedade angolana a partir da independência, reconhece que elas sempre tiveram papel ativo na luta pela independência e que grandes nacionalistas atuavam de forma clandestina, sendo então presas, vítimas da repressão colonial. Embora não fosse costume valorizar o papel das camponesas, esclarece que elas eram as cuidadoras dos

8. Centro de Instrução Revolucionária (CIR).

guerrilheiros, as provedoras da guerrilha. “Não podemos esquecer que por causa da sua condição social os sacrifícios que faziam eram muito maiores” (PAREDES, 2017, p. 150), salienta. Paredes comenta ainda que a entrada das mulheres na guerrilha ocorreu a partir de 1966, por iniciativa de Deolinda Rodrigues, que havia sido preparada por instrutores cubanos para integrar a Coluna Kamy, o que acabou por conduzi-la à morte. Em seu estudo intitulado *Biografia, memórias coloniais e legados pós-coloniais*, Paredes faz o seguinte desabafo:

A Guerra Colonial foi uma ferida da qual não fui cúmplice. Como me construi como uma jovem mulher insubmissa e avessa à disciplina foi na Luta de Libertação que encontrei espaço para viver a minha rebeldia. Neste período em que pertenci à família dos velhos camaradas do MPLA, tive o privilégio de conviver com pessoas muito especiais que aceitavam com carinho o meu inconformismo. Recordo com saudade a Ruth Lara, o poeta António Jacinto, e os Cmdts Valódia e Dangereux, entre muitos outros, para referir apenas amigos que faleceram.

Embora defende que a Luta de Libertação e a violência naquele contexto faziam sentido, como Fanon ensinou ao considerar a Luta de Libertação um meio importante através do qual o colonizado recuperava a sua agência e dignidade, “A violência é uma força purificadora que liberta o colonizado dos complexos de inferioridade, do seu desespero e inação, fá-lo destemido e restaura o seu amor-próprio” (FANON, 1968, p. 94, tradução nossa) [...] (PAREDES, 2017, p. 399).

A pesquisadora afirma não ter sentimento nostálgico em relação à luta armada em Angola, por entender este conflito não como uma aventura, mas como um recorte histórico repleto de brutal violência em um mundo dividido, marcado por medo, morte e exclusões. Mas, em entrevista ao Portal Rede Angola Info, referindo-se ao seu trabalho investigativo junto às militantes, Paredes registra:

Foi muito difícil. A palavra que mais ouvi nas entrevistas foi “sofrimento”. Muitas vezes pensei que não aguentava tanto sofrimento, à noite chorava imenso e tinha pesadelos. Só não desisti porque as “minhas senhoras” me diziam, “Guida, foste guerrilheira, as guerrilheiras não desistem”. Elas aceitam o sofrimento e é essa aceitação que lhes dá coragem para continuar a lutar no dia-a-dia, o que foi um grande aprendizado para mim (PAREDES, 2016, p. 2).

É importante destacar que não foi somente o MPLA que deu às mulheres a possibilidade de inserção e ascensão na funcionalidade da luta armada. A União Nacional para a Independência de Angola (Unita) também possuía sua organização feminina, denominada Liga da Mulher Angolana (Lima), fundada em 1973. Sem embargo, as mulheres tinham como função o transporte de alimentos, de material e de armamento para os revolucionários, além de mobilizar pessoas para juntarem-se à revolução, especialmente os jovens, os quais, em sua maioria, encontravam-se alinhados ao MPLA. A luta pela independência de Angola incluiu, portanto, a participação feminina de forma ativa, uma experiência vivenciada por mulheres, tanto das zonas urbanas quanto das rurais, que se transformaram em líderes, alcançando os primeiros escalões de comando dos movimentos revolucionários. Nas reflexões de Tjipilica:

Era preciso mudar o curso dessa história e as mulheres não se deixaram intimidar pelo complexo de inferioridade daquela época, tendo muitas dessas evoluído para o vanguardismo nacionalista, da luta pela independência. De valor endógeno e cultural de trabalho, competência e abnegação, conseguida a independência a 11 de Novembro de 1975, a mulher angolana soltou as amarras tornando-se parte integrante e importante da geofísica e geopolítica africana, nos partidos políticos, onde as competências encontram rápido respaldo, estas evoluem para o reconhecimento da sua real presença, a nível da educação, trabalho e empreendedorismo em diversas áreas da sociedade civil (TJIPILICA, 2016, p. 2).

Com a independência, a tradição e a identidade de gênero na sociedade angolana são colocadas em pauta, com as devidas medidas de emancipação, provocando, com isso, um salto qualitativo no papel feminino nos aspectos jurídicos de proteção e igualdade de gênero. A posição da mulher na guerra pela independência não significou somente um ato de resistência ao colonialismo, mas sim um ato de libertação, posto que as angolanas, como as demais africanas, sempre se encontraram confinadas em uma dupla marginalidade, como mulheres e como colonizadas. Em suma, embora não existam estimativas do número de pessoas do sexo feminino que participaram do exército guerrilheiro, especialmente do MPLA, inúmeras testemunhas comprovam a existência de uma quantidade substancial de mulheres. Muitas destas possuíam laços familiares fortes ou maritais com a liderança política do partido; a maioria, no entanto, era composta de mulheres comuns de todos os antecedentes sociais e étnicos.

Como citado anteriormente, a luta armada pela independência de Angola ganha as páginas das narrativas literárias trazendo, em seu bojo, ainda que timidamente, personagens femininas envolvidas com os movimentos revolucionários, como a emblemática Sara, filha de colonos portugueses, uma mulher à frente de seu tempo, que abre o romance *A geração da utopia* com sua caminhada pelas ruas de Lisboa, sob um sol luminoso e um céu azul de abril, desejando ser um pássaro para voar. Ela é a angolana branca, finalista de Medicina, politicamente engajada e possuidora de um olhar crítico com relação ao sistema colonial. Sara acalenta o sonho de ver o seu país livre. Ao engajar-se na causa política, envolvendo-se nas discussões da Casa dos Estudantes do Império a esse respeito, avulta-se como uma representação do desejo da mulher angolana, reprimido pelo registro histórico, de lutar pela liberdade de seu país e pela própria liberdade como mulher. Apesar de não ser a protagonista do romance, desempenha papel relevante no decorrer de toda a trama, surgindo logo nas primeiras linhas da obra como uma alegoria dos ideais de liberdade lançados no decorrer da narrativa.

Embora fosse uma angolana branca, ela considerava-se africana, com valores autóctones. Nascida em Benguela, era filha de um rico comerciante, de origem judia, e fora para Lisboa estudar medicina, recebendo do pai uma vultosa mesada. Na cinzenta e esmorecida Lisboa, para onde se mudara há seis anos, esforça-se para concluir o curso, uma vez que a administração colonial não oferece boa estrutura aos que, como ela, haviam deixado as colônias para estudar na metrópole, que em nada se comparava a Luanda, sempre alegre e cheia de vida. Ainda assim, mesmo sendo considerada “à partida uma boa portuguesa” (AGU, 2013, p. 6) pelo fato de ser branca, sente-se como uma exilada em Lisboa, torturada pela nostalgia que normalmente afeta os expatriados, sentindo saudade da cor vermelha da terra que fazia contraste com o mar azul.

Sabia, começava o exílio. Essa ideia do exílio que se impregnou nela ao sair de Luanda fê-la chorar, quando o barco se afastou da baía iluminada à noite. Muito tempo ficou na amurada, olhando e respirando pela última vez as luzes e os odores da terra deixada para trás. Impressões que nela permaneciam, intactas, avivadas a todo o momento pelos angolanos vivendo na capital do império (AGU, 2013, p. 11).

Esses jovens, ao chegarem à metrópole, quase nada conheciam daqueles espaços e, em decorrência disso, sentiam necessidade de reunir-se e compartilhar um lugar comum que lhes oferecesse segurança, amenizando a saudade de casa e fortalecendo os laços

comunitários, o que tornava a vida em Lisboa mais suportável. Na perspectiva de Abdala Júnior (1989), “os negros de todo o mundo”, em sua diáspora, possuem voz proletária, que tem força na consideração do específico nacional e do particular racial de cada país, com ações que levam a interações dialéticas universalizantes, com o sistema de referências deslocando seu centro nacional para outros lugares onde se manifesta a sua condição social de ser negro.

Sara, à semelhança dos outros estudantes, mantinha uma relação afetuosa com a terra longínqua, como se esta fosse um paraíso delicado que, guardado na alma, servia de aconchego nessa fase de separação. Conforme as ponderações de Capuano (2018) e Farias (2008), o exílio pode significar a própria solidão; um lugar triste, carente de alegrias, marcado por um pressuposto básico: o exilado é aquele que, de uma forma ou de outra, se descobre separado do local de origem, de suas raízes. Os exilados de *A geração da utopia* direcionam sua experiência de exílio para a utopia. Em outros termos, vislumbram a possível libertação de Angola e uma formação identitária em um movimento narrativo que os impele do público ao privado, do social ao individual, do intelectual ao emocional, dentro de uma instituição: a Casa dos Estudantes do Império. Agrupados nesse local,

os personagens são profundamente solitários se os virmos em suas reflexões pessoais, ou mesmo na tentativa de estabelecerem relações entre si. Há diversos obstáculos, senão abismos, que dificultam o estabelecimento de uma “transitividade” nas relações humanas. Talvez por isso estejam tão presentes, em todas as quatro partes do romance, os longos trechos de verdadeiros monólogos interiores, em que os personagens são profundamente humanizados. São seres contraditórios e fragilizados, apesar de terem em mente o sentido da utopia (CAPUANO, 2018, p. 3).

A Casa dos Estudantes do Império, portanto, era local de migrantes, onde se reuniam jovens oriundos de diversas partes do Ultramar, como Angola, Moçambique, Cabo Verde, Macau, Timor, entre outras. Nos comentários de Mata (2015, p. 10), se a Casa era espaço-tempo de conscientização dos estudantes africanos e outros, era também o “cantinho da saudade”.

Sara vivia também anos de descoberta da terra ausente na Casa, local onde assistia a palestras acerca da realidade das colônias e tomava conhecimento das primeiras leituras, poemas e contos que apontavam para uma ordem diferente. E foi então que descobriu a sua diferença cultural em relação aos portugueses.

Foi um caminho longo e perturbante. Chegou à conclusão de que o batuque ouvido na infância apontava outro rumo, não o do fado português. Que a desejada medicina para todos não se enquadrava com a estrutura colonial, em que uns tinham acesso a tudo e o outro nada. Que o índice tremendo de mortalidade infantil existente nas colónias, se não era reflexo direto e imediato duma política criminosa, encontrava nela uma agravante e servia aos seus objetivos (AGU, 2013, p. 12).

Historicamente, a Casa dos Estudantes do Império teve importante papel na tomada de consciência e difusão das ideias nacionalistas e anticoloniais entre os estudantes advindos das colônias africanas para estudar na metrópole, o que determinou o viés político e a luta pela libertação das colônias açoitadas por Portugal. De acordo com Martins, a concepção inicial dessa instituição teve como base

a fusão, duma Casa dos Estudantes de Moçambique, criada em Coimbra, por um grupo de estudantes moçambicanos em Dezembro de 1941, da Casa dos Estudantes de Angola, criada em Lisboa, em 1943, por iniciativa dum outro grupo de estudantes angolanos, dirigidos por Sócrates Dáskalos e Alberto Marques Mano de Mesquita (sobrinho do então Governador-Geral de Angola), a que se vieram juntar as Casas de Estudantes de Cabo Verde, Índia e Macau (MARTINS, 2018, p. 32).

Legalizada em 1944, a Casa seguiu com a intenção de consagrар a política de enaltecimento e defesa do império colonial e, para coroar a consciência histórica do regime, acabou sendo local de mobilização especialmente de estudantes pobres, a quem foi permitido encontrar não somente a fraternidade, que facilitava a adequação ao quadro social lisboeta, mas, sobretudo, a análise das condições existenciais, as próprias e as do país de origem (MARGARIDO, 2005; MATA, 2015). No decorrer de sua vivência na Casa, Sara vai-se revelando como uma representação da figura feminina com habilidade em desconstruir imagens estereotipadas da mulher e reivindicar o devido reconhecimento de seus feitos, diante dos impasses que o processo de independência e luta por liberdade lhe exigia.

Assim, refletindo sobre a atuação feminina nos processos independentistas, Pepetela compõe Sara como um ser em trânsito, que sabe de si e possui um sentimento de pertencimento definido. Mesmo longe de Angola, prepara-se e luta (ainda que de maneira informal) pela libertação da sua terra. A tessitura dessa personagem evidencia

que o autor utiliza estratégias discursivas para articular essa nova configuração da mulher angolana, que surge a partir da necessidade de integrar o povo como um todo, independentemente de gênero ou etnia, desconstruindo, em consonância com os acontecimentos históricos, o monopólio da sociodiceia masculina nas articulações pela independência nacional. Nessa construção, o autor insere o espírito auxiliador e amoroso, que captura o cerne da mulher como na concepção tradicional, aliado ao espírito revolucionário que se alicerça nas bases das lutas independentistas.

No romance, o discurso que dá voz a essa mulher que integra e busca uma nova ordem para o país aparece nas características atribuídas, principalmente, à personagem Sara, que desfila como o elemento que captura e sintetiza o espírito das guerrilheiras, soldados-mulheres, militantes e clandestinas, da capital e do interior de Angola. Elas envolveram-se na causa nacionalista e superaram o estigma que lhes atribuía a necessidade do homem como seu defensor e provedor. A estrutura arquitetada por Pepetela reduz a imagem de fragilidade ligada ao ambiente doméstico, dando lugar a uma mulher mais participativa política e socialmente, descentralizando, assim, a associação direta e exclusiva da imagem masculina a ações viris e revolucionárias.

Nos últimos tempos, observa-se que a construção de personagens femininas segue uma tendência diferenciada daquela que havia na narrativa literária do passado, muitas vezes surpreendendo o leitor familiarizado com as recorrentes representações da mulher em formatos tradicionais de mulheres-objeto, envolvidas em opressão de gênero. A crítica literária irrompe nesse contexto com a intenção de desestabilizar conceitos ideológicos e tradicionais da figura feminina na literatura até então produzida e passa a agir no sentido de possibilitar a representação de perspectivas sociais que o cânone literário masculino não foi capaz de evidenciar, descortinando a história tradicional e sexista da representação da mulher no campo da literatura e permitindo, desse modo, a releitura e a revisão dos registros e, consequentemente, a inclusão de vozes antes marginalizadas.

Embora a realidade não esteja ainda a seu favor, as mulheres angolanas conseguem algumas conquistas. Começam a tomar consciência da sua situação de marginalizadas ou subalternizadas e reivindicam direitos. Reivindicam um espaço na literatura, na sociedade, na política. Lutam por uma emancipação que não seja uma palavra apenas, mas atitudes que agenciem a inclusão. Lutam para desconstruir um sistema social que tende a subalternizá-las, marginalizá-las e silenciá-las.

Assim, a personagem Sara é construída como representação da mulher que encarna ideias de liberdade. Ela namora Malongo, que abandonou os estudos para se transformar em jogador de futebol de uma equipe portuguesa. Extremamente mulherengo, ele adora festas, piadas e cerveja gelada com os amigos. Almejando sempre uma vida mais descompromissada, vive desatento às questões políticas discutidas pelo grupo, sendo considerado um tipo de poucas ideias na cabeça. “Não entendo, Sara, o que tu, quase médica, vês nesse moço. Está bem que ele é simpático, é capaz de ser bonito, mas é tão vazio...” (AGU, 2013, p. 10), comentava Aníbal, que despertava em Sara um desejo secreto, uma paixão latente, uma atração sexual.

Sara conhecia Aníbal desde que chegara a Lisboa. A um momento dado até admitiu a hipótese de criarem uma ligação que ultrapassasse a simples amizade. Mas ele não tentou nada e como mandava a tradição que fosse o macho a avançar, ficaram sempre por aí. Muitas conversas, idas ao cinema. Só (AGU, 2013, p. 17).

Como uma mulher à frente de seu tempo, Sara vive os fatos cotidianos de maneira racional e prevista, planejando sua existência de forma independente, tanto do ponto de vista de suas concepções quanto do seu corpo, de sua subjetividade e de sua sexualidade, esta que prefere vivenciar com praticidade, sem romantismo ou idealizações, com seus afetos sendo construídos sob compartilhamento de emoções. Logo, como uma mulher confiante, que sabe lidar com situações complexas e controlar os próprios sentimentos, vive plenamente sua sexualidade com Malongo, afrontando as relações de poder estabelecidas pelo sistema social.

Ele arrastou-a para a cama. Ela despiu-se. Pouco mais havia a dizer. O amor ao menos fazia afastar a névoa de cacimbo. E Malongo transmitia calor suficiente para evaporar todos os cacimbos. De cada vez era para ela como a primeira, no deslumbramento da descoberta (AGU, 2013, p. 47).

Transgride conceitos patriarciais que agregam dimensões da sexualidade, quando se descobre grávida e aceita a condição com total normalidade, sem nenhuma cobrança ao namorado.

Quando tivesse a certeza, ela ia ser muito clara. Malongo não tinha obrigação nenhuma se não quisesse. Nada de casamentos apressados ou coisas assim. Possas, não era

por capricho que tinha ideias progressistas. E ela podia muito bem arcar sozinha com as responsabilidades da filha, se fosse necessário. Mas ao menos que ele lhe desse o nome, para não ser filha de pai incógnito. Malongo faria isso, não tinha dúvida. A sua relação sempre fora livre, nunca tinham feito planos para o futuro, nem combinado grilhetas. Reconhecer a filha por uma questão burocrática não seria grande problema para Malongo (AGU, 2013, p. 50).

A gravidez não planejada, a falta de credibilidade em Malongo e ainda a instabilidade emocional sentida por conta de conflitos em seu país não são capazes de desestabilizá-la; ao contrário, fortalecem seu discurso a favor de sua autonomia. Com toda essa firmeza, Sara realiza seus desejos de maneira espontânea, sem a defesa do pudor, numa entrega aberta quando, finalmente, aos 45 anos de idade, com os cabelos já embranquecidos, separada de Malongo e mãe de Judith, de 21 anos, vive a consumação do amor platônico por Aníbal numa praia deserta. Sabe que esteve sempre pronta para ele, durante vinte e cinco anos de espera, e que era preciso recuperar os anos perdidos.

Sara decidiu-se, tirou os óculos, que depositou na toalha e levantou o vestido. Atirou-o para cima da toalha. Ficou de cuecas e *soutien*. Virou-se para o mar, desapertou o *soutien* e atirou-o também, de modo que não se voltou. Correu para a água. Aníbal viu de relance o corpo branco dela, ainda muito bem feito, mergulhar nas ondas. Assim como a vira, sem olhar para a cara, parecia-lhe a menina de dezoito anos que conhecera em Lisboa, o tempo não tinha corrido no corpo dela. Ficou a vê-la nadar. Durou muito tempo. Ela voltava para a margem, parecia que se ia levantar e vir ter com ele, depois desistia, mergulhava de novo, afastava-se na direção dos recifes, vinha de novo até à margem. Durou o tempo de ele acabar com a garrafa de uísque, gole a gole. De repente Sara aparentemente ganhou coragem e saiu da água. Ele imaginara que ela ia tapar os seios com as mãos, gesto habitual das mulheres pudicas, por isso se surpreendeu a vê-la avançar lentamente, muito lentamente mesmo, parecia até pose estudada, os braços afastados do corpo, os seios redondos e pequenos com os mamilos escuros apontando ainda para cima, a cueca branca absolutamente transparente mostrando o dourado monte de Vénus, batida nas costas pelo sol poente, recortada branca nos lilases e laranjas do ocidente e do mar, chegar perto dele (AGU, 2013, p. 262).

A sexualidade aqui se impõe como uma construção estética consideravelmente subversiva e resistente por parte da personagem, sendo esse um elemento significativo para se compreender a questão de gênero tão exaustivamente discutida nas obras literárias, perpassando pela libertação do corpo feminino e pela visão masculina menos sexista e tradicional. No romance de Pepetela, as dimensões do feminino possuem importante contorno, pois, a partir do despir-se e deixar-se à vista de Sábio, Sara revela-se uma nova mulher cujos anos de combate e luta por sua identidade forjaram. É uma mulher que difere da encontrada no capítulo “A casa”, ligada à imagem da mulher tradicional, cujas iniciativas deveriam partir do “macho”. Essa reflexão a respeito da liberdade da mulher transcende a procura da liberdade de um povo, ato que resultaria na fundação da nação angolana, e pende para uma discussão acerca da liberdade em outros territórios humanos, tais como a sexualidade e as relações estabelecidas com o próprio corpo.

Em síntese, no romance *A geração da utopia*, Pepetela vasculha o universo feminino para trazer à tona personagens não idealizadas, mas que se aproximam da imagem feminina construída a partir das necessidades políticas e sociais que surgem com a luta de libertação, ou seja, mulheres que externam os seus sentimentos e opiniões perante a sociedade. Na trama, as personagens não são tratadas como submissas, resignadas, desiludidas; apresentam-se com características estratégicas para se definirem como marco dentro da representação de Pepetela, escritor que reflete sobre o papel da mulher angolana nos processos independentistas, compartilhando o ideal revolucionário e apropriando-se desse espaço marcado pela maciça presença masculina.

Segundo Ferreira e Pereira (2015), Sara e a sua geração não fazem outra coisa no decorrer da narrativa senão idealizar Angola como país livre, agindo como protagonistas em toda a trama política e ideológica que, na surdina, era tecida na Casa do Estudante do Império. Ela participou ativamente da manifestação organizada em Arrois para comemorar o dia 1º de maio, pedindo aos outros estudantes da Casa que colaborassem no evento, considerado importante por conta dos acontecimentos que se desenrolavam em Angola, onde, em algumas comunidades, andavam ocorrendo levantes contra a dominação portuguesa.

Nos comentários de Aníbal:

Lá no quartel diz-se que se prepara uma contraofensiva para recuperar todo o Norte. Estão a concentrar as tropas

em Luanda para avançarem contra os Dembos⁹, ali é que a coisa está feia. Mas ainda deve durar. Não é dum dia para o outro que conseguem juntar a tropa suficiente para ocupar todo o Norte, um território duas ou três vezes maior que Portugal (AGU, 2013, p. 16).

Mesmo sob a ameaça da Pide, Sara e os amigos Furtado, um branco do Uíje¹⁰, que vivia desesperado por falta de notícias dos pais roceiros de café no Norte, uma região submersa pela rebelião de março, e Laurindo, um jovem da Gabela¹¹, no seu primeiro ano de Portugal, que tinha curiosidade de ver uma manifestação, seguiram no meio da multidão, formada por jovens de braços dados, uns aos outros. Para alimentar a confiança, repetiam palavras de ordem como “Abaixo o fascismo”, “Viva o 1º de maio”, além dos gritos inesperados de “Abaixo a Guerra Colonial, Independência para as Colónias”, para depois serem dispersados de forma desordenada, pela Guarda Nacional Republicana, buscando abrigo em um prostíbulo. “Pergunto-me para que serve isto. Grita-se um bocado, vem a polícia, dá umas porradas, a gente foge. E fica tudo na mesma”, reclama Laurindo ressentido (AGU, 2013, p. 36), enquanto Sara em silêncio pensava: “É uma primeira fase. Depois virão outras formas de luta” (AGU, 2013, p. 36).

Durante a década de 1950, começa a tomar forma em Angola o desejo de independência, fortalecido pelo aparecimento de muitas organizações que reivindicavam a soberania política, tanto dentro como fora da colônia. Mesmo diante das ações que proibiam qualquer tipo de manifestação política contestadora, alguns angolanos não se intimidavam e criavam ou filiavam-se a partidos políticos clandestinamente. Nesse sentido, as ações clandestinas começavam a tornar-se necessárias pois representavam uma forma de contestação contra o domínio colonial; era preciso, portanto, reunir esforços para mudar a situação. Além disso, havia o desejo de difundir, dentro e fora

9. A região dos Dembos é um território pertencente ao antigo reino do Kongo, que servia de ligação entre a capital Mbanza Kongo e Lwanda, local onde eram recolhidos os Nzimbos, moeda usada no reino. Era habitado majoritariamente por povos mbundo que, apesar de serem parte integrante do reino, não pagavam tributo nem prestavam vassalagem, com grande parte deles opondo-se ao tráfico de escravos quando essa prática começou a ser feita pelos reis do Kongo, proibindo a passagem pelo seu território e organizando ataques para libertar os escravos. Por conta disso, os territórios dos Dembos chegaram a ser um dos maiores esconderijos de indivíduos que escapavam ao tráfico. Há relatos da existência de grupos de libertação na região, alguns dos quais juntaram-se mais tarde aos movimentos de libertação FNLA e MPLA depois de 1961.

10. Uíge, conhecida também como a “Terra do bago vermelho”, é uma província de Angola, localizada no extremo norte do país, fazendo fronteira com a província do Zaire (a oeste), com a República Democrática do Congo (ao norte e leste), com a província de Malanje (a sudeste) e com as províncias do Cuanza-Norte e do Bengo (ao sul).

11. Cidade angolana, província de Cuanza-Sul.

do país, os ideais do nacionalismo angolano e da independência, assim como também revelar ao mundo a verdadeira realidade do povo: “Que o índice tremendo de mortalidade infantil existente nas colónias, se não era reflexo direto e imediato duma política criminosa, encontrava nela uma agravante e servia aos seus objetivos” (AGU, 2013, p. 12).

Ao abordar as realidades sociais decorrentes da colonização portuguesa em Angola, Conceição Neto (1997) comenta que os colonizados nunca foram indivíduos pacíficos frente aos processos de repressão. Ainda que agredidos e subalternizados em diferentes graus, eram agentes conscientes das mudanças sociais. “Dito de outro modo, são actores da História e não simplesmente vítimas – critério que a(s) história(s) da(s) colonização(ções) pouco tiveram em conta”, assinala a autora (CONCEIÇÃO NETO, 1997, p. 328). Nesse prisma, as ações de Sara representam o agir e o pensar de muitos angolanos que viviam na colônia. A personagem direciona a sua atenção para os movimentos de guerra que começaram a atravessar a sua existência, cruzando seus projetos e marcando definitivamente o seu lugar enquanto ser social. Na voz da personagem: “Todos os dias me pergunto isso. Há muito tempo que sou pela independência e sei que ela vai acontecer mais cedo ou mais tarde. Posso lutar por ela e à minha maneira lá vou fazendo o que posso” (AGU, 2013, p. 38).

A imagem feminina que fora explorada de maneira sexual e subalternizada em outros períodos da literatura angolana, em Pepetela avulta como representação, de modo que a personagem Sara surge na narrativa como aquela que engendra os ideais da revolução e lhes dá corpo, fato que possibilita a revisão do papel da mulher e suas contribuições sociais. Com essa estratégia, o autor reflete sobre a participação feminina na guerra pela independência de Angola, traçando, por meio dessa personagem, o posicionamento das mulheres que prestaram importante assistência ao exerceram diferentes papéis como soldados, líderes, ativistas, sobreviventes e vítimas de um dos conflitos mais trágicos do continente africano, movimento que precisa ser amplamente discutido a fim de suas consequências serem observadas e compreendidas. Ela e outras personagens, como Marta, Mussole, Fernanda, Denise, todas pertencentes ao universo do romance *A geração da utopia*, tecem, ainda que de maneira diferenciada, um mosaico de singularidades e de transformações em favor da formação da identidade de Angola, fortalecidas pela esperança de um futuro de liberdade para o seu país, em singelas aparições na obra, como se surgissem apenas para despertar no leitor algo que se cria, que se inventa na diversidade. Essas ações, todavia, sempre ocorreram na sombra, lugar consentido

e esperado na ordem que impõe a guerra, cuja filosofia se desenha na relação dialética entre uma ordem política patriarcal, que determina a guerra, e a ordem militar, que a domina e a executa.

A própria Sara, ao assumir sua posição a favor da independência, era tratada com desconfiança pelos amigos com os quais compartilhava os ideais, especialmente pelo fato de ser uma mulher branca. Na maturidade, vivendo em Paris, vê os anos passarem sem uma única convocação para engajar-se na luta. Então começa a perceber que, nessa luta, não há espaço para ela porque os que a lideram entendem a convocação da mulher como uma inutilidade. Nas ponderações de Paredes (2017), tanto as guerrilheiras do MPLA quanto as mulheres-soldados das Forças Armadas Populares de Libertação de Angola (FPLA), ex-combatentes da FNLA e da Unita, queixam-se de terem sido esquecidas ou discriminadas, uma condição que ainda hoje é motivo de sofrimento e revolta.

Independentemente de estarem no poder ou pertencerem às margens sociais, serem intelectuais, empresárias ou mães de família, pertencerem ao partido do poder ou à oposição, terem sido vencedoras ou vencidas, todas lamentam que a participação na luta anticolonial ou na guerra civil seja desvalorizada e o seu lugar na construção do estado angolano reduzido a um papel secundário. Mesmo quando o estado reconhece institucionalmente a sua participação, muitas delas queixam-se de silenciamento e do facto dos homens se estarem apropriar da História e do protagonismo neste processo (PAREDES, 2017, p. 403).

Esse, portanto, é o pensamento das mulheres que ajudaram e se inseriram nos combates. Rompendo a visão sexista herdada do período colonial, tentam fazer valer e legitimar sua participação na luta pela independência, enfrentando, como explicita Paredes (2017), preconceitos; discursos de lógicas dominantes e de relações de poder; hegemonia da cultura patriarcal; estratégias de exclusões e marginalização. Repetela recria essas condições ao fazer de Sara uma angolana como tantas outras que, com coragem e determinação, procuraram enfrentar os discursos que, ao longo dos tempos, confinaram a figura feminina em uma situação de exclusão social, mantendo sentimentos de comunhão com os ideais da independência. Mesmo atravessadas por dúvidas, medos, contradições e decepções, essas mulheres jamais recuaram da luta.

Paredes (2010b, p. 1), fazendo uma referência ao livro *Mulher-soldado, no ordenamento jurídico angolano*, de Júlio Sebastião Fernandes de Carvalho, relata que em Angola a mulher lutou lado a

lado com o homem, com a mesma coragem, e vivenciou os mesmos sacrifícios que seus companheiros guerrilheiros, sendo “um orgulho ver a mulher, fardada com rigor militar, a cumprir as mais diversas missões, mesmo as mais arriscadas, em igualdade com os homens. Era uma verdadeira revolução”, que não ficou isenta de exclusões. Nos comentários da escritora:

O autor nesta monografia também não omite um dos mais escandalosos processos de exclusão das mulheres, o dos recentes Acordos de Paz, quando foi assinado o Memorando de Luena e “onde a mulher foi a grande ausente da participação nas negociações formais [...]. Dos vários acordos produzidos, não se tem memória de que combatentes femininas fossem enquadradas no seio das Forças Armadas ou que tenham recebido qualquer subsídio [...]. Quando os homens dos dois lados da guerra, o lado ganhador (MPLA) e o lado perdedor (UNITA) “cozinharam” a paz, as mulheres, depois de terem participado na guerra (muitas com patentes de oficiais), não foram integradas nas Forças Armadas Angolanas, ao contrário dos homens e foram remetidas à domesticidade das famílias e do lar. Numa ‘nota de rodapé’ ficamos também a saber que “muitas das mulheres que participaram nas guerras se encontram no anonimato, aguardando [há anos] por promessas, quer de pensão de reforma militar, como na reintegração na Caixa Social das Forças Armadas, sejam elas da OMA/MPLA, LIMA/UNITA, AMA/FNLA ou Forum Cabindez” (PAREDES, 2010b, p. 2).

Desse modo, as mulheres angolanas que lutaram contra o perverso sistema colonial tiveram, ao final, de lutar contra os princípios basilares do patriarcalismo, que tentavam mantê-las em silêncio e esquecidas. Na voz da personagem Marta (AGU, 2013, p. 99): “As revoluções são para libertar, e libertam quando têm sucesso. Mas por um instante apenas. No instante a seguir se esgotam. E tornam-se cadáveres putrefatos que os ditos revolucionários carregam às costas toda a vida”.

Em suma, a participação das angolanas na luta pela independência é, como afirma Batsikama (2016, p. 75), “um facto, embora não orquestrada com pompa que alguns gostariam”. Lembrando Paulina Chiziane, Dya Kasembe e Margarida Paredes, cujas publicações contribuíram imensamente para a divulgação da participação da mulher na construção de Angola, complementa o autor: “Nos dias de hoje essas vozes multiplicaram-se, e não se limitam apenas às antigas combatentes” (BATSÍKAMA, 2016, p. 75).

Pode-se dizer que a luta pela libertação de Angola representou um sonho pelo qual a sociedade lutou durante longos e duros anos. No decorrer desse tempo histórico, homens e mulheres sacrificaram suas vidas para conquistar a soberania de seu país. É sabido, no entanto, que a revolução empreendida nem sempre se desenvolveu harmonizada com a necessidade de superação das diferenças de raça, ideologia e de gênero. “O horror da guerra penalizou a sociedade angolana como um todo, sujeitando-a à influência de interesses externos e internos afeitos ao colonialismo, ao capitalismo, ao racismo e ao patriarcado”, declara Souza (2017, p. 39), afirmando ainda que a guerra, por ser um conflito militarizado e androcêntrico, causa sofrimento às mulheres e, quando as inclui como parceiras na luta, o faz parcial e tendenciosamente. Desse modo, as guerras acabam sendo demasiadamente cruéis para as mulheres, ainda que elas tenham os mesmos ideais que os homens.

Entretanto, como defende Abdala Junior (2013, p. 82), “a vida social se move na direção da esperança. Acreditar que as coisas possam ser melhores do que são”. Para esse crítico, não se configurando a esperança em torno de projetos impregnados de um princípio de juventude que acalentou os jovens da geração, outros poderão pegar em proveito próprio essa inclinação de esperança, por meio da mistificação. “É o que aponta o romance *A geração da utopia*, certamente num horizonte que não se restringe apenas a Angola” (ABDALA JUNIOR, 2013, p. 82). Dando continuidade ao seu raciocínio, afirma que a esperança manifestada na obra em estudo funda-se em um princípio de juventude e se volta para o futuro.

O romance *A geração da utopia*, que constitui uma reflexão sobre a história de Angola, oferece ao leitor uma perspectiva ampla sobre o trajeto do movimento revolucionário. Trazendo o aspecto remissente como característica fundamental, a obra apresenta-se com traços autobiográficos evidenciando a crítica acerca do que veio depois da independência: guerra civil sangrenta, corrupção e pobreza da população. O livro pode ser entendido como um compêndio da luta pela libertação nacional angolana, suas consequências e suas intenções revolucionárias, cujas perspectivas sociais acabaram não se concretizando, dando lugar a uma distopia. Além disso, oferece um panorama da histórica busca pela libertação de Angola, a partir de estratégias linguísticas que desvelam e disseminam as ideologias revolucionárias entre suas personagens, pondo em evidência os esforços e os anseios de homens e mulheres que se engajaram na luta pela independência. A narrativa dá vida a personagens como Sara, jovem angolana que vai morar em Lisboa para estudar medicina e se

envolve nas articulações pela libertação de seu país de dentro da Casa dos Estudantes do Império. Entusiasta dos ideais revolucionários, Sara estimula os outros estudantes a aderirem às manifestações e delas participarem, auxiliando o movimento nacionalista na conscientização política e dando guarida aos que estavam na clandestinidade. Entre estes, encontra-se Aníbal, o Sábio, que deserta do exército colonial, junta-se a uma organização comunista e, assim como Sara, persegue o sonho utópico de transformar Angola em uma nação livre e soberana.

Todas essas ações de Sara são motivadas pelo seu interesse em engajar-se objetivamente na causa pela independência, ingressando no MPLA. Queria lutar à sua maneira e fazer o que fosse possível por seu país de origem, porque acreditava numa sociedade justa, de homens iguais. Sua representação nos movimentos revolucionários pela independência de Angola vai muito além da figura subalternizada, numerosas vezes exploradas na literatura. A personagem pode ser entendida como uma porta-voz de um projeto revolucionário, agindo com plena consciência de que a luta é o único caminho que resta a um povo por séculos dominado. Infelizmente, o sonho utópico de ser parte integrante e ativa no MPLA transforma-se em decepção diante da longa espera pela convocação e da negligência dos dirigentes.

Pode-se concluir, então, que Pepetela, por meio de Sara e de outras figuras femininas na trama, como a vanguardista Marta e a guerrilheira Mussole, que morreu assassinada, mostrou preocupação em divulgar o papel da mulher na luta pela independência, sem, no entanto, explorar com maior densidade o papel de cada uma na história. Tal construção também pode ser interpretada como uma crítica à invisibilidade e ao silenciamento imposto pelo registro histórico à importante atuação das mulheres angolanas no decorrer do período de luta. Destaca-se, ainda, a importância da iniciativa do autor, cuja ousadia maior foi trazer o discurso revolucionário angolano a partir da voz de uma personagem feminina, desnudando, assim, os entraves impostos às mulheres quanto à investidura na vida política e militar, mulheres essas que foram forjadas no seio da revolução e desejavam fazer parte da construção de uma nova ordem para sua pátria. Por essas razões, a intensa abordagem histórica no decorrer do trabalho reitera a necessidade da revisão do registro historiográfico.

Parece lícito afirmar também que não houve um distanciamento do viés literário, pois tentou-se trazer à tona os traços reminiscentes da obra, interligando os diferentes contextos abordados, ou seja, a história, os movimentos, as guerras, a literatura e as personagens. De qualquer forma, acredita-se ter conseguido atingir os objetivos

traçados, restando afirmar que o estudo sobre a representação da mulher angolana nos movimentos revolucionários, a partir da personagem Sara, no romance *A geração da utopia*, é um convite para se pensar na revisão e na reescrita da história, nas dimensões do silenciamento imposto às guerrilheiras e àquelas que nunca pegaram em armas, mas que não ficaram alheias ao cotidiano da guerra, uma questão até hoje não resolvida na sociedade angolana.

Referências

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura: história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Panorama histórico da literatura angolana. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Memórias de uma geração da utopia, ou da esperança como princípio. *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, v. n. 11, p. 69-83, nov. 2013.

ANGOLA nos trilhos da independência. Direção de Kamy Lara. Angola: Associação Tchiweka de documentação & Geração 80, 2016. 1 DVD (110 min.).

BATSÍKAMA, Patrício. A mulher na luta de libertação e na construção do Estado-Nação em Angola: o caso de Luzia Inglês Van-Dúnem. *Revista Cantareira*, Edição 25, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/cantareira/pdf>. Acesso em: 11 mar. 2019.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CAPUANO, Cláudio de Sá. Exílios e viagens em “A geração da utopia”, de Pepetela. In: Encontro de Professores de Literaturas Africanas – Pensando África: Crítica, Ensino e Pesquisa, 6, 2007, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, 2007. Disponível em: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/357-exilos-e-viagens-em-a-geracao-de-pepetela>. Acesso em: 11 nov. 2018.

CONCEIÇÃO NETO, Maria da. Ideologias, contradições e mistificações da colonização de Angola no século XX. *Lusotopie*, n. 4, p. 327-357, 1997. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/luso_1257-0273_1997_num_4_1_1105. Acesso em: 20 mar. 2019.

FARIAS, Vera Elizabeth Prola. *Identidade e história de Angola*: A geração da utopia. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 89-98, out./dez. 2008.

KASEMBE, Dya; CHIZIANE, Paulina. *O livro da paz das mulheres angolanas: heroínas sem nome*. Nzila: Luanda, 2008.

LIBERATO, Ermelinda. 40 anos de independência: uma reflexão em torno da condição da mulher angolana. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 24, n. 3, p. 997-1006, set./dez. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pdf>. Acesso em: 20 mar. 2019.

MARGARIDO, Alfredo. A sombra dos moçambicanos na Casa dos Estudantes do Império. *Latitudes*, n. 25, p. 14-16, dez. 2005. Disponível em: <http://www.revues-plurielles.org/pdf>. Acesso em: 9 mar. 2019.

MARTINS, Helder. *Casa dos Estudantes do Império: subsídios para a história do seu período mais decisivo (1953 a 1961)*. Luanda: Texto Editores, 2018.

MATA, Inocência. *A Casa dos Estudantes do Império e o lugar da literatura na consciencialização política*. Lisboa: União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA), 2015.

PAREDES, Margarida. A mulher foi decisiva na libertação da Angola. [Entrevista cedida a] *Figuras & Negócios*. Figuras & Negócios, abr. 2017. Disponível em: <http://www.figurasenegocios.co.ao/content.aspx?margaridaparedes>. Acesso em: 22 jan. 2019.

PAREDES, Margarida. História de vida em trânsito: entrevista com Margarida Paredes. [Entrevista cedida a] *Contra Corrente*. Contra Corrente: Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, n. 5, p. 145-154, maio 2017. Disponível em: <http://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/535>. Acesso em: 19 mar. 2019.

PAREDES, Margarida. Biografia, memórias coloniais e legados pós-coloniais. *Ideação*, n. 35, p. 1-15, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/index.php/revistaideacao>. Acesso em: 24 fev. 2019.

PAREDES, Margarida. Margarida Paredes: A antropóloga investigou a história das mulheres militares angolanas. [Entrevista cedida a] Marta Lança. *Rede Angola*, Luanda, 25 jan. 2016. Disponível em: <http://m.redeangola.info/especiais/a-participacao-das-mulheres-na-luta-armada-reforcou-a-luta-pela-emancipacao-feminina/>. Acesso em: 20 mar. 2020.

PAREDES, Margarida. *Mulheres na luta armada em Angola: memória, cultura e emancipação*. Lisboa: ISCTE-IUL, 2014.

PAREDES, Margarida. Deolinda Rodrigues, da família metodista à família MPLA, o papel da cultura na política. *Cadernos de Estudos Africanos*, v. 20, 2010a. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cea/135>. Acesso em: 24 fev. 2019.

PAREDES, Margarida. Pode um homem angolano, militar das forças armadas, herói da batalha do Cuito Cuanavale, ser feminista? *Buala*, 22 jun. 2010b. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/pode-um-homem-angolano-militar-das-forcas-armadas-heroi-da-batalha-do-cuito-cuanavale-ser-femi>. Acesso em: 3 mar. 2019.

PEPETELA. *A geração da utopia*. São Paulo: Leya Brasil, 2013.

PEPETELA. Sobre a géneze da literatura angolana. *União dos Escritores Angolanos*, Luanda, 6 jan. 2010. Disponível em: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/57-sobre-a-g%C3%A9nese-da-literatura-angolana>. Acesso em: 18 dez. 2018.

RIBEIRO, António Sousa; RIBEIRO, Margarida Calafate. As mulheres e a Guerra Colonial. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 68, p. 3-6, abr. 2004. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/1075>. Acesso em: 20 jan. 2019.

SOUZA, Maria Salete Daros de. O corpo amoroso em *O livro da paz da mulher angolana, as heroínas sem nome*: subsídios para leitura. Abril – NEPA / UFF, [s. l.], v. 9, n.18, p. 29-44, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29919>. Acesso em: 15 mar. 2019.

TJIPILICA, Palmira. O papel da mulher em 40 anos de independência de Angola. *Cultura - Jornal Angolano de Artes e Letras*, Luanda, ano 4, n. 103, 29 fev. a 13 mar. 2016. Disponível em: jornalcultura.sapo.ao/grafitos-na-alma/o-papel-da-mulher-em-40-anos-de-independencia-de-angola. Acesso em: 20 mar. 2019.



Apresentação

Simone Caputo Gomes (USP)*

Resistência e subversão em cores e palavras: a arte de Tchalé Figueira,
de Cabo Verde para o mundo

"Sou escritor... mas também gosto de pintar."
(Silva, protagonista de *Contos de Basileia*)

Com muito prazer e sempre renovada alegria apresento aos leitores uma análise de *Contos de Basileia* (2011), de Tchalé Figueira (Carlos Alberto Silva Figueira), ficção autobiográfica fincada nas memórias da emigração de um cabo-verdiano, o Silva, para Basel, capital cultural da Suíça. O texto **Pela tinta e pela palavra: diáspora e erotismo em alterego no livro *Contos de Basileia***, de Tchalé Figueira, é de autoria de outro Silva, Jair Lima (da), brasileiro, leitor assíduo da Literatura de Cabo Verde, semeadura acadêmica de Renata Beatriz Rolon, professora da Universidade do Estado do Amazonas, em programa de Pós-graduação na área de Letras.

Tive a honra de acompanhar o processo de realização deste trabalho em grau de Mestrado, participando do júri que o considerou de relevância nos estudos da área.

Como é possível perceber, a arte de Cabo Verde chega aos mais variados e mesmo afastados rincões do Brasil, levada por mãos competentes e entusiasmadas como as de Renata Rolon e propagada aos quatro cantos da fértil terra *brasilis*. A cultura e a arte cabo-verdianas, pictórica e literária, têm em Tchalé um expoente, merecendo ser por ele representadas.

De seu ateliê na Rua da Praia, no Mindelo (ilha de São Vicente), de onde observa peixeiras e fruteiras que vão ao mercado desfilando sua graça e beleza, pescadores com seus botes puxando suas redes, prostitutas, bares típicos transcendendo a tabaco e grogue, navios que adentram o Porto Grande e que estabelecem pontes da ilha com

* Professora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. É Membro Honorífico da Academia Cabo-verdiana de Letras e da Cátedra Eugénio Tavares, da Universidade de Cabo Verde. Membro Benemerito da ALAIM (Academia Livre de Artes Integradas do Mindelo, Cabo Verde), Cadeira D4. Membro fundador do PEN Clube de Cabo Verde. Coordenadora dos convênios internacionais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo com as Universidades de Cabo Verde, Unipiaget e do Mindelo, todas da República de Cabo Verde. Conselheira (Assessora), junto à Associação de Escritores Cabo-verdianos (AEC) para a criação da Academia Cabo-verdiana de Letras.

o mundo, Tchalé expande suas letras e cores para a ilha de Santiago, na sua Pautcha Arts, já tendo também espalhado suas telas pelas mais famosas galerias do planeta.

Concebo sua arte como uma poética, que abrange pintura, desenho, poesia e ficção. Arte planetária, como diria Gayatri Spivak, que retrata o homem e a mulher cabo-verdianos como cidadãos do mundo, em contato com as mais atuais tendências da cultura e com os sentimentos complexos da vivência emigrada, tão característica da história do seu país, cuja décima primeira ilha é a imensa diáspora.

Para além dos vigorosos retratos pintados da vida nas ilhas, de uma força regional expressa nas cores quentes e na distorção das imagens que suas telas dão a ver, ou nos desenhos com fundo negro que proporcionam violentos contrastes, Tchalé Figueira é um combatente cotidiano das injustiças sociais, um crítico severo de qualquer desatenção à pobreza, um feroz combatente pela liberdade, como testemunha, por exemplo, a sua série de telas “Breve história colonial em África”, que retrata de forma corrosiva o genocídio levado a cabo por potências europeias contra populações africanas de ancestralidade negra. Os discursos hegemônicos são violentamente desmascarados e a história que explode nas telas mancha-as do sangue derramado dos povos colonizados, como Cabo Verde.

Falamos aqui de uma arte dionisíaca, com “libido em chamas” (expressão de um dos contos), sangue nos olhos e tinta vermelha nos pincéis, o erotismo à flor da pele bem como o trânsito por expressões artísticas de outras culturas representando formas de conhecimento do mundo, manifestos numa narrativa literária que orquestra a arte da palavra e a arte da pintura (no peculiar formato do livro), e Jair Lima da Silva bem o capta, detalhando esses aspectos relevantes que a obra evidencia.

Nestes *Contos de Basileia*, o erótico e o social se conjugam num discurso iconoclasta, repleto de situações extasiadas ou grotescas, em que a peregrinação do emigrado – seja por mulheres amadas (a “navegação carnal” donjuanescas, um dos fios narrativos e “fonte energética de criatividade poética”), seja por espaços geográficos – dá ressalto à sua situação de cidadão de segunda classe no país de acolhimento, às circunstâncias-limite vividas, às tentativas de integração à cultura do outro motivadas por uma errância que aspira a ser cosmopolita. As experiências expandem-se por visitas a museus e exposições (participando Silva na Kunsthalle, inclusive), degustações de vinhos e de livros (Borges, Carpentier, Cortázar, Fuentes, Paz, Sábato), fruição de telas (dos expressionistas americanos como Rotko e Pollock), ao som da voz intensa e da interpretação visceral de Maria Callas, do jazz

de Miles Davis ou de “miríades de idiomas”. Proliferam “olímpicas farras” e bebedeiras, com o toque e a saudade da terra de origem representada pela feijoada crioula, pelo grogue e pela coladeira na voz do Bana.

Cenas da comemoração da independência de Cabo Verde pela comunidade emigrada também se apresentam na narrativa de Silva, no rastro dos aspectos da música, da dança e da culinária ressaltados no fragmento, a evocar que os cabo-verdianos, cidadãos do mundo, levam sempre a sua pátria consigo na raiz do coração.

Como a performance de Maria Callas e a pintura de Pollok, a arte de Tchalé Figueira é visceral, e Jair Lima da Silva consegue delinear para o leitor trilhas de acesso a ela, tanto pela via pictórica como pela literária. A opção do escritor pelos retratos de personagens postas à margem da sociedade, tanto a cabo-verdiana quanto a(s) de acolhimento (o convívio da personagem Silva com exilados políticos, por exemplo), é evidenciada pela expressão plástica e literária que dá ênfase ao baixo corporal, ao esquemático, ao deformante, ao picaresco, ao calão, ao humorístico, no mais alto diapasão do expressionismo artístico que beira o fauvismo.

Pelo exposto, vale acompanhar este exercício analítico inovador no sentido de abraçar a arte de um escritor cabo-verdiano que merece estudos mais verticais, que alcem a importância da literatura que produz ao status internacional da sua arte pictórica.

CAPÍTULO 2

PELA TINTA E PELA PALAVRA DIÁSPORA E EROTISMO EM ALTER *EGO NO LIVRO CONTOS DE BASILEIA, DE TCHALÉ FIGUEIRA*

Jair Lima da Silva (Seduc/AM)¹

1. Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA). É docente da Seduc – AM, Manaus. Membro do Grupo de Estudo e Pesquisa em Estudos Comparados, Crítica e Africanidades (GEPECCA/ CNPq).

Tchalé Figueira, cujo nome é Carlos Alberto Silva Figueira, nasceu no Mindelo, na Ilha de São Vicente, a segunda mais populosa do arquipélago de Cabo Verde, no ano de 1953. Aos 17 anos toma um barco e deixa o seu local de origem, um destino traçado para muitos cabo-verdianos, uma vez que o arquipélago é, como descreve Barbosa (2014), portador de uma experiência secular enraizada na emigração. Viveu em Basel, na Suíça, onde concluiu, em 1979, o curso de Belas Artes na Basel School of Fine Arts. Em 2008, foi premiado pela Prix Fondation Blanchère na Bienal de Dakar. Atualmente reside na Cidade da Praia, capital de Cabo Verde, gerenciando, com a companheira, a galeria PauTchau Artes.

Considerado um artista inquieto e revoltado com as injustiças sociais, procura manifestar sua indignação por meio de representações pictóricas e literárias. O desejo de exprimir-se a favor dos oprimidos acompanha as suas pinturas, nas quais estão representados homens e mulheres empobrecidos, prostitutas, bêbados, pescadores, ou seja, pessoas à margem, esquecidas pelo poder público. Muitas dessas personagens saem das telas para serem protagonistas das narrativas, desnudadas, com um rigor quase cirúrgico, de suas leviandades e sua libertinagem.

Na literatura de Tchalé, o texto estrutura-se sem os obstáculos convencionais da escrita, o que representa um repúdio à repressão social. O seu livro *Contos de Basileia*² (2011) está configurado dentro de um design gráfico incomum, não só pela distribuição do texto na folha mas também pelas ilustrações que ora parecem integrar-se ao texto, ora estão deslocadas, revelando a repercussão do autor na renovação estética que espelha o desprendimento de parte da produção literária contemporânea.

É um escritor fascinado pelas mulheres, e a criação de suas obras memorialísticas parece ser resultado desse olhar atento à beleza do corpo feminino, que o encanta pelo cruzar das pernas, pelas curvas dos quadris, pelas costas arredondadas, pela cor e pelo brilho dos olhos, pela maciez da pele. Em *Contos de Basileia*, o autor revela a experiência de viver amores tórridos. Focalizadas em diversos contextos da narrativa, as mulheres incendeiam o coração do jovem personagem Silva em sua experiência como exilado, dividindo moradia com outros expatriados, com quem desfruta noites marcadas por orgias e bebedeiras, mas também dificuldades de adaptação e saudades da terra ao longe.

2. Utilizaremos, doravante, a sigla CB ao citarmos trechos da narrativa analisada.

O escrito, sua arte pictórica e literária: viés erótico e social

Como pintor e escritor, Tchalé volta-se para a figura humana por meio de formas variadas: ora agressivas na denúncia social, ora irônicas e alegres, ora sensuais, com expressões que revelam o arrebatamento sexual. Sua arte encontra-se também intimamente ligada ao “primitivismo”, na medida em que as suas composições resultam da construção de figuras e objetos a partir de um número reduzido de elementos e da simplificação das formas da natureza (SOUZA, 2012).

No campo exclusivo da arte plástica, o artista produz suas pinturas em telas normalmente manchadas de cor, abstratizantes e de gestualidade agressiva, indefinidas, geralmente de fundo negro. Delas, sobressaem figuras fantasmagóricas em branco e tonalidades vermelhas, construindo uma identidade plástica, uma linguagem própria, uma visão de mundo. De modo geral, predomina a temática de forte contundência. Em uma entrevista concedida a um jornal de Angola, ele tece alguns comentários sobre o seu trabalho artístico:

Como pintor e escritor eu acredito na arte como uma forma de nos defendermos da guerra [...]. Uma forma de tornar as pessoas conscientes da destruição do nosso planeta levada a cabo por pessoas sem moral, do alto do seu pérvido poder seja ele político, religioso ou outro. As minhas pinturas não são horrorosas. Eu pinto sobre os horrores do mundo (FIGUEIRA, 2017, p. 2).

Logo, tanto a pintura como a literatura representam para Tchalé aquilo que Gonçalves (1994) chama de uma constante batalha na tentativa de expressão da verdade. “A arma de que o artista se vale é o seu meio, seja palavra, seja a imagem”, sugere o crítico (GONÇALVES, 1994, p. 70). Para Menegazzo (1991, p. 14), o processo de criação das obras é uma operação alquímica, que significa uma construção simbólica de transformação de realidades distintas em realidades poéticas indo “da simples transformação [...] do esfacelamento, chegando à destruição. As linguagens poética e pictórica percorrerão este caminho, revelando imageticamente o percurso do homem entre a matéria e o espírito”, justifica. Há, portanto, na arte desse autor, um permanente deslumbramento, uma constante tentativa de depuração dos horrores existenciais do mundo. Há a necessidade de exercitar suas ideias e colocar em movimento sua emoção. O autor literário,

como ressalta Gonçalves (1994), é um daqueles raros pintores que conseguem não só manifestar seu juízo estético por meio das obras que produz, mas ir além, com disposição e fundamento ímpares.

No entanto, se, por um lado, a arte possibilitou ao artista cabo-verdiano denunciar as condições sociais que provocaram sofrimento ao povo africano, como os horrores do colonialismo, ao retratar Leopold II, Henry Stanley, Guillaume Van Kerckhoven e Otto Von Bismarck como bestas de sorrisos sádicos e perversos, com dentes afiados, e as práticas utilizadas na captura de escravos durante a então chamada ‘ação civilizadora’; por outro lado, despertou-lhe a sensibilidade para as formas eróticas. Das telas afloram figuras femininas em contexto de pura sedução e em atos sexuais explícitos, conforme representado na Figura 1.



Figura 1 – Tela *O azul e outras luzes*
Fonte: Fontes (2015).



Figura 2 – Tela com teor erótico, integrante da Exposição Eros
Fonte: <https://www.asemana.publ.cv/?Tchale-Figueira-expoe-11-obras-eroticas-no&ak=1>.

A arte plástica de Tchalé, portanto, exterioriza-se rompendo paradigmas, provocando discussões e escandalizando os espectadores mais conservadores. Nela estão presentes as formas de mulheres volumosas, apetitosas, exuberantes, com suas partes íntimas expostas e realçadas em cores vibrantes e fortes, deixando transparecer a força sexual que envolve a figura feminina. O artista inspirou-se, certamente, nas mulheres de Cabo Verde, descritas como “sinuosas, esplendorosas, fortes, belas, musicais e sensuais” (GOMES, 2012, p. 15), que saltam de sua vasta coleção pictórica, uma condição que ele leva para o campo da literatura ao criar narrativas com alto teor erótico, marcadas por relações amorosas incendiadas de paixão e até atos de libertinagem.

O desejo do artista parece ser o de expressar em forma de obra de arte o que sente nas profundezas de seu mundo interno, conforme defende Bueno (2012), em seu estudo sobre as vivências dos escritores literários em relação ao seu trabalho e às suas estratégias para enfrentar o sofrimento e transformá-lo em prazer. Para o crítico, é a percepção interna do sentimento mais profundo que leva o escritor à necessidade de recriar algo que seja interpretado como um mundo completamente novo. E complementa seu raciocínio: “O que todo artista faz é criar um mundo. Por mais alegre e serena que seja a obra, ela comunica ao receptor uma tensão que subjaz ao processo criativo” (BUENO, 2012, p. 37).

E assim acontece com Tchalé, escritor que, intensamente impregnado pela cultura e pelos valores humanistas das ilhas de Cabo Verde, observa o mundo, ouve andares do vento e das marés que atravessam o arquipélago; escuta os problemas, as ansiedades e as contradições do lugar, e, a partir daí, recria um mundo em suas obras, um mundo que, segundo Neves (2010, p. 37), “é complexo e habitado por complexos homens” com quem o escritor tem uma grande relação de cumplicidade.

Na atualidade, é uma das referências culturais de grande relevância em Cabo Verde, cujas obras assumem contornos de intervenção social, com ocasionais incursões no mundo da infância e da fantasia. Posicionando-se a respeito dessa questão, Souza (2012, p. 23) comenta: “Ao arriscar-se pela Literatura, Tchalé não foge à abordagem das personagens que o consagraram na pintura”. No parecer de Fontes (2015, p. 2), o escritor é único no contexto da atual literatura de ficção cabo-verdiana, cuja linguagem oscila entre a crueza dos diálogos e a narrativa poética, recriando a vida de aventureiros e sedutores de Cabo Verde. “Em sua ficção e sua poesia, vagando criativo através desses mundos torna-se um exemplo de originalidade e singularidade”, sintetiza o teórico. Complementando suas observações, afirma que o autor escreve como pinta, com grande liberdade.

Você pode ir de uma referência para outra, de uma experiência para outra, mas tudo tem a ver com uma declaração animada em que o desejo, o erotismo e a realidade interagem e recriar sem obstáculos. (FONTES, 2015, p. 2).

Desse modo, tanto no pintor, que domina pincéis e paletas, quanto no contista, habita uma cosmovisão que pretende se fazer realidade cambiante. Funde-se uma liturgia de formas e alteridades em cujo eixo de gravitação se cruzam os contrários. “E é deste ponto de tensão que emerge a arte de Tchalé Figueira”, observa Elísio (2011, p. 2), que, em sequência, desenvolve sua crítica ao artista:

Ele é mais do que aquilo que aparenta ser e muito mais ainda do que aquilo que dele se possa imaginar [...]. Acho tão-somente que Tchalé Figueira é um artista que toma a criação, ela por ela, como ponto de partida. E a criação como ponto de partida é tudo o que importa a Tchalé Figueira, especialmente quando se debruça sobre o ofício de escrituração dos contos. É contista, sim, e escritor, no sentido mais justo da palavra (ELISIO, 2011, p. 2).

Assim, com uma escrita livre e fluídica, marcada pelo desprendimento, pelas reminiscências e pela oralidade, Tchalé vai-se revelando um contador de histórias, um ficcionista, um romancista. Em suas narrativas, traça um painel de histórias revividas e encadeadas, com seus personagens atravessando oceanos, mergulhando em alcovas e bares, transpondo qualquer noção de periferia (FONTES, 2015; MARTINS, 2016). Esses aspectos fazem-se presentes em *Contos de Basileia*, uma obra em que se misturam facetas diversas, envolvendo fantasia, imaginação, audácia e romances tórridos com belas mulheres. Os traços do *alter ego* do escritor propagam-se na trama e são revelados a cada página.

O livro *Contos de Basileia*

O espaço literário é espaço de experimentação e de produção de singularidades; espaço que possibilita “uma experiência desviante em relação às normas e às regras de nossa sociedade, uma experiência de resistência às repetições de comportamentos e de pensamentos produzidos pela dinâmica do mundo contemporâneo” (ALMEIDA, 2008, p. 2).

Logo, a literatura pode ser considerada uma forma de atualização do ser da linguagem muito particular, não estando a serviço da utilidade. “Ela não é experimentada como uma linguagem que tem seu fim fora de sua experiência. Ela não existe para nos dar informações precisas sobre a vida à nossa volta. Ela não materializa regras e funcionalidades da linguagem padronizada”, pondera Almeida (2008, p. 2). Nesse sentido, seria então uma forma de resistência aos códigos linguísticos, não implicando nem respostas nem verdades. “Ela é um campo de relativismo em que deixa acontecer o próprio sentido em seu seio”, enfatiza Almeida (2008, p. 7). Para esse estudioso, a obra literária, com sua maleabilidade reflexiva, acaba gerando um afrouxamento da rigidez estereotipada pela dinâmica hegemônica e pelas forças de regulamentação que impõem a melhor forma de escrita, proporcionando novos modos de criar, subvertendo o estado das coisas e provocando microrrevoluções que podem se alastrar por toda a sociedade.

Contos de Basileia constitui um exemplo dessa literatura que procura romper com a estética clássica, a qual clausura, ordena e codifica. Ao procurar romper com a intransigência imposta pelas forças das regulamentações, constrói-se como uma obra inovadora, que deixa em evidência o desejo de Tchalé de obter a diferenciação no mundo literário da atualidade. Em seu desapego às formalidades dispensáveis

à produção literária, o autor faz uso de uma linguagem coloquial, descompromissada com a estética clássica. Foge do cânone imposto pela hegemonia europeia ao não se comprometer com a sintaxe, deixando ao leitor a intrigante tarefa de compreender e absorver uma narrativa literária que não se atém aos rigores da gramática, uma vez que ignora pontos e vírgulas e outros sinais gráficos.

A falta de pontuação e a presença de outros aspectos inusitados no livro *Contos de Basileia* configuram-se propositais e parecem pender para um novo tipo de literatura em que os escritores criam suas histórias com maior liberdade, como também evitam o excesso de pontuação para imprimir dinamicidade a leitura. Essa necessidade ocorre em virtude, especialmente, das mudanças rápidas e das inovações tecnológicas, que “estão gerando uma turbulência entre linguagem/palavra com a sociedade/mundo real em que vivemos” (CASELLA, 2007, p. 38).

Nesse viés inovador, *Contos de Basileia* põe em discussão, além da diáspora, os romances tórridos do protagonista, possivelmente advindos das lembranças do próprio escritor. Em decorrência do grande espaço reservado às personagens femininas, o livro é considerado por muitos críticos como um tributo às mulheres, que surgem na obra de forma extremamente peculiar, sejam como amantes sensuais, sejam como incentivadoras, e sempre de forma marcante nas histórias arquitetadas com uma linguagem carregada de erotismo.

Prefaciando a obra, Riso (2011, p. 8) afirma que *Contos de Basileia* “propicia uma leitura agradável para ser degustada como um bom copo de grogue de S. Antão”. A narrativa traz os relatos da vivência de Silva, o narrador/personagem, iniciante na carreira de pintor, que mora na cidade de Basileia, nas décadas de 1970 e 1980. Nas reflexões de Elísio (2011, p. 2):

O narrador não emigra, mas transmigra-se para uma cidade interior suíça, na vizinhança de França e da Alemanha e cortada pelo rio Reno, fundada milenarmente pelos romanos e onde viveram personalidades como Erasmo de Roterdão, Karl Gustav Jung e Nietzsche. Na Basileia – Campo, o belo tinto Mutzenzen revela o porquê dos vinhos serem bebida dos deuses. Nem vos conto...mas Tchalé Figueira esmiúça tais paisagens desse ‘crossroad europeu’ e mescla-as com a sua irrecusável matriz crioula.

Organizado em dez contos, o livro traz imagens de pinturas com figuras femininas. A narrativa desenvolve-se em torno das aventuras do jovem Silva, que vive cercado de amigos imigrantes e de lindas mulheres, com os quais se diverte extravasando as angústias e a solidão

de sua condição de indivíduo diaspórico, fazendo farra e algazarra nos apartamentos onde moram ou nos bares de Basileia. "As olímpicas festas celebradas nos fins de semana nesta casa são verdadeiras orgias de conversa música e outras coisas", comenta o personagem (CB, p. 27).

O enredo desenrola-se com o personagem dentro de um velho apartamento, na Basileia coberta por um céu "deprimente e invisível". No ambiente doméstico exalando madeira de pinho que queima na velha lareira, o personagem encontra-se mergulhado na leitura de "Os dois reis e os seus dois labirintos", um dos contos do livro *El Aleph*, do escritor Jorge Luís Borges, sentindo-se fascinado pela enorme capacidade descritiva do escritor argentino; ao mesmo tempo se deleita com os agrados de Barbara, a mulher de olhos da cor do mar de Cabo Verde com quem mantém uma instável relação amorosa. "Finalmente concluo deslumbrado a incrível descrição de Borges [...]. Barbara escuta as minhas palavras entusiásticas, aproxima-se de mim e beija-me calorosamente os lábios [...]. Continuamos a conversar, mas de repente o diálogo azeda", comenta o personagem (CB, p. 14).

Entediado com a discussão que se inicia, Silva, pretextando comprar cigarros, deixa o apartamento e sai para as ruas de Basileia cobertas de neve. Deparando-se com uma cabina telefônica, um nome de mulher lhe vem à mente e atiça suas emoções: Cristina, a mulher suíça com pinta exótica de cigana, espessos cabelos de azeviche e belos olhos cor de esmeralda. Decide ligar-lhe, cheio de ânsia amorosa.

Ébrio de paixão vou como um autómato abro a porta do cubículo e começo por estimar o agradável calor que o sítio expira. Agarrando com ansiedade o telefone auricular no ouvido introduzo as moedas marco o número que já conheço de cor o coração bate forte aguardo que ela atenda são meia noite e vinte e cinco de soslaio no relógio da imponente igreja gótica de castanheiros centenários (CB, p. 16).

Após o primeiro contato, Cristina convida-o para um passeio à Itália e, em poucos minutos, os dois estão em um carro rumando a Roma, onde irão experimentar momentos intensos, de pura erotização.

Fazemos amor como doidos gritamos ao atingirmos orgasmos olímpicos maravilha ninguém reclama ninguém amua. Para nós Roma é a grande orgia dos Césares e dos Óscarares pelo que fizemos. Comemos amamos passeamos pelos recantos possíveis da cidade o mundo é nosso (CB, p. 18).

Cristina, conforme descrita pelo narrador, tem comportamento libertino. Indica a personalização da mulher dos anos 1960 e 1970, que ousadamente quebrou tabus, voltando-se aberta e corajosamente contra a sociedade da época, na qual ela tinha um papel feminino tradicional, fortemente demarcado pelo patriarcalismo. Nas considerações de Diniz (2009), essa foi uma fase em que as mulheres começaram a se organizar em torno de problemas específicos de sua situação social, como a vida sexual, que passava por mudanças em decorrência do surgimento da pílula anticoncepcional. Nos comentários do crítico:

O tema da sexualidade feminina passava a fazer parte de discussões pouco comuns até então. “Nosso corpo nos pertence”, era uma afirmação geral de mulheres em várias partes do mundo. E elas tornavam-se, assim, conscientes de que poderiam valorizar sua sexualidade e o direito de ter prazer, sem haver o risco de gravidezes não desejadas (DINIZ, 2009, p. 1543).

Com efeito, a partir da revolução sexual nos anos 1960 e 1970, as mulheres mostraram-se determinadas a serem iguais em termos de gênero, embora isso não fosse uma conquista tão fácil naquela época. Na produção literária contemporânea, o movimento feminista, que teve como ato simbólico a queima de sutiãs em 1968, passou a ocupar lugar de destaque, uma vez que as discussões a respeito das relações entre os gêneros alargaram-se, expandindo-se em um leque de subtemas.

Segundo Tofanelo (2015), em razão das significativas mudanças provocadas especialmente pelo movimento feminista, ocorre uma grande alteração nesse painel histórico envolvendo a mulher e a literatura. A mulher deixa de ser representada unicamente pelo discurso masculino e passa, como escritora, a representar a si mesma e a criar seus próprios personagens e suas ideologias, gerando um considerável aumento da produção literária de autoria feminina. A quebra de paradigmas acaba por desestabilizar a legitimidade tradicional da representação da mulher na literatura canônica, na qual a grande multiplicidade de identidades femininas era deixada de lado, sobressaindo-se apenas a figura feminina frágil e indefesa, presa ao modelo patriarcal. Assim, surgem, como afirma a estudiosa citada, a fase fêmea ou mulher, com uma produção voltada para a autonomia da representação feminina.

As mulheres, portanto, a partir da década de 1970, por não aceitarem mais os padrões sociais e sexuais predominantes à época, recusam o modelo de feminilidade vigente, questionando a premissa

que as colocava como sombra do homem. “Desde os seus primeiros passos, a razão de ser do movimento feminista foi ‘empoderar’ as mulheres”, assinala Pinto (2010, p. 22).

Em *Contos de Basileia*, Tchalé mostra um pouco desse empoderamento feminino por intermédio das mulheres que passam pela vida do personagem Silva, como é o caso de Cristina, a qual o deixa despudoradamente entusiasmado com sua ousadia de mulher livre, independente e de sexualidade aflorada. Uma mulher “toda airosa e mais linda do que a lua cheia nos claros dias dos Alpes” (CB, p. 17), que deixa Silva enfeitiçado com a beleza indômita da companheira, para quem caminha ofegante, abeirando-se dela, acariciando-lhe os cabelos negros e encorpados com suas mãos mulatas e beijando deleitosamente sua boca.

A cena muda. Agora o que se vê é Silva, que, depois de passar momentos mágicos e apaixonantes com a exuberante Cristina, retorna à vida pacata ao lado de Bárbara, que passivamente o aceita de volta com ternura e sem reclamação, mesmo depois de seis dias passados desde que ele saiu para comprar cigarros. “Em silêncio prossigo o meu caminho rumo à minha casa [...]. A neve que deixei desapareceu. Tudo está no seu lugar. (A gloriosa monotonia de sempre)” (CB, p. 18). A narrativa prossegue detalhando as algazarras regadas a bebidas, comidas, mulheres e desentendimentos que aconteciam nos encontros entre o personagem e os outros imigrantes.

[...] nos regalamos noitadas sem fim [...] já passou algum tempo, mas recordo-me perfeitamente daquela louca noite...Estábamos conversando e bebendo em grupo dispersos pelos vários quartos da casa [...] Roberto na cozinha prepara uma das suas famosas paellas quando escutamos uma voz [...] e demo-nos com um peralta de um uruguai que não sabe nem por quem foi convidado para a festa a meter a mão no rabo da Regina (CB, p. 26).

Ao lado das aventuras amorosas de Silva, Tchalé enfatiza, na obra, a vida de refugiados que, como ele, viviam em Basileia em um apartamento; nessa saga, assinala a chegada das sobrinhas de Luiza, uma cabo-verdiana, “mulata de couro invejável”, que há anos trabalha em um laboratório farmacêutico e é muito cortejada pelos colegas de trabalho. “Homens como mosca numa fábrica de chocolate andam sem descanso atrás do seu lindo traseiro de crioula” (CB, p. 31).

As novas imigrantes chegam, no princípio de 1980, em busca de uma ocupação profissional e se veem profundamente deslumbradas com a opulência e o luxo do rico país onde pretendem começar vida nova. Logo seduzem Silva, que não resiste aos encantos das mulheres jovens.

Com os olhos de lince aproveito para as analisar. Bia vai ao meu lado e Feli atrás. No retrovisor de soslaio aprecio as pernas soberbas e os seios cónicos que nem queijos da Boavista da Feli e... porra! Juro que as da irmã a meu lado não ficam nada a perder. Começo imediatamente a urdir um plano de como leva-las para a cama (CB, p. 35).

O trecho que vem na sequência explicita os momentos eróticos entre o personagem e as duas imigrantes recém-chegadas de Cabo Verde:

Fico todo arrepiado quando Bia em calcinha e soutien desliza para o outro lado da cama e Feli também em fraldas coloca-se entre eu e a irmã [...] Estou ardendo... gradualmente a atmosfera torna-se densa experimento uma enorme eletricidade que cresce no meu corpo [...] A testosterona sobe e momento depois sem saber ler nem escrever estamos os três fazendo amor. Fantástico! (CB, p. 37).

Depois dos momentos prazerosos com as irmãs e do cinismo de devolvê-las à tia Luiza como “Marias imaculadas”, o personagem saudoso e deprimido é tomado de angústia por conta de uma relação amorosa recentemente desfeita, sendo, dessa vez, o centro de sua atenção a bela Brigitte, que o abandonou em decorrência de uma traição. Perdidamente apaixonado, Silva vai traçando o percurso de seus dias vazios sem a presença de Brigitte, na cidade de Basileia, naquele momento, banhada pelo sol.

Mesmo assim eu me vejo um homem mísero [...] na parede com meu quarto uns atrevidos raios solares constroem figuras geométricas sobre o cartaz de um grande pintor abstrato expressionista [...] esvaziando uma cerveja que bebo como pequeno-almoço sinto o álcool fazer das suas e de seguida ganho coragem para enfrentar mais um dia de cão sem a minha amada (CB, p. 42).

Nesse clima e ainda sob o impacto emocional do romance desfeito, Silva vive pintando e apreciando a vida cotidiana dos vizinhos suíços, dos pedestres nas margens do rio Reno e das ruas soberbamente animadas de Basileia. Em clima de verão, com crianças sorrindo, ele visita o Museu, onde se depara com as gigantescas obras dos pintores abstratos expressionistas americanos, as quais deixam seu coração batendo descompassadamente de emoção. O ar sombrio do lugar e

as pinturas com tonalidades escuras e enigmáticas só aumentam a amargura do personagem que deixa o local. Desata a velha bicicleta e vai assistir a um concerto de jazz matinal no Atlantis, onde encontra Brigitte na companhia de um gringo. Depois de muita bebedeira e confusão, Silva finalmente tem de volta sua amada.

O autor traz também para a narrativa a notícia da independência de Cabo Verde depois de quase quinhentos anos de domínio português. A boa nova chega até Silva por um telefonema de sua entusiasmada irmã Cloe, com quem vai comemorar o fato saboreando uma feijoada crioula, de cheiro intenso, feita com ingredientes exóticos: milho, carne de porco, feijão e chouriço.

Em Cabo Verde, tal como a língua e a música, a culinária possui elevada representatividade, sendo baseada em pratos típicos, feitos, sobretudo a partir do milho e do feijão, da batata-doce e da mandioca que resultaram de progressiva adaptação ao clima (MADEIRA, 2015). A propósito dessas observações, Gomes (2017, p. 112) lembra que, no arquipélago, marcado por uma casualidade geográfica, impôs-se “a monotonia de um regime alimentar centrado no milho e feijões, condimentados com carne e peixe, acrescidos de frutas, leite, manteiga e gordura animal”. “A gastronomia apresenta-se com características próprias, feita de sabores originais, que especificam Cabo Verde no mundo e possibilitam o seu reconhecimento como um dos patrimónios culturais”, enfatiza a estudiosa (GOMES, 2017, p. 112).

Entretanto, o clima festivo pela independência de Cabo Verde, celebrado com danças e culinária típicas das ilhas, não anima Silva. Ele permanece com o pensamento preso em Rita, uma nova conquista que saiu de sua vida para nunca mais voltar. Mas, mesmo sem vontade de comemorar, permanece na festa entorpecido pelo álcool. Logo descobre umas helvéticas cujo frescor juvenil despertam seus sentidos. “São lindas de morrer! ... Simpatizo com a simplicidade informal das suas roupas e pouco a pouco estou ganhando coragem e de repente estou junto a uma delas no meu alemão macarrônico [...] caramba! Pensei que depois da Rita não teria mais olhos para mulheres” (CB, p. 88).

A narrativa segue mostrando a movimentação do personagem entre amores vividos e desfeitos. Dessa vez, entra em cena Zoe, a linda e competente cientista de belos olhos azuis tais quais opalas, produtora de uma obra sobre a vida e os costumes dos indígenas peruanos, a quem Silva, depois de amarem-se loucamente, precisa dar a notícia de seu casamento com a grávida Kristel. Após ganhar tempo e coragem,

devorando um romance de Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*³, e, ao mesmo tempo, bebendo um Mutenzen tinto da região de Basileia e saboreando um espaguete al sugo, ao som de *Gracias a la vida*, de Mercedes Sosa, finalmente dá a notícia a Zoe, que, em um ataque de fúria, se tranca no quarto, deixando Silva a implorar-lhe do lado de fora, esforçando-se para contornar a situação. “Abre a porta Zoe... Por favor! “Quero explicar-se a situação: a polícia retira-me o visto de estadia da Suíça e serei expulso deste país se não me casar e não registrar a criança” (CB, p. 108).

Depois de muita insistência, Silva consegue convencê-la a abrir a porta, e Zoe, mesmo ressentida, aceita os apelos do amante. Os dois acabam abraçados e passam a discutir sobre arte, uma estratégia utilizada pelo personagem para não só acalmar a amada mas também persuadi-la a acompanhá-lo até Paris para visitar um amigo antes do casamento de “mera formalidade burocrática com Kristel” (CB, p. 108).

De retorno a Basileia, o casal se separa na estação, com a promessa feita a Zoe de manter o relacionamento depois do casamento. “Zoe diz que quer me ver depois do estúpido matrimônio. Temos que dar tempo para que a poeira possa se assentar [...] A despedida é triste, mas sem rancor cada um segue o seu caminho” (CB, p. 108). Ao final desse episódio, há o relato do encontro do protagonista com a artista italiana Raquel Spinna, durante uma exposição de Corine Hummel, uma arqueóloga italiana. Raquel é filha de um comunista erudito, deputado do parlamento italiano, e de uma judia alemã, resgatada de um comboio de judeus enviados para um campo de concentração a mando de Mussolin.

Após iniciar tórrido romance, Silva segue com ela para Roma, onde conhece os pais da artista, Antonio Spinna e sua esposa Ruth. Com eles, vai viver momentos alegres, marcados por conversa sobre literatura, poesia e arte, sempre ao sabor de extensos manjares italianos em um aprazível terraço romano. “São adoráveis e gente fina os pais da minha amiga [...] Suas histórias e vicissitudes na segunda guerra mundial são dignas de um romance de E. Hemingway”, comenta o personagem (CB, p. 118). Terminada a estadia na casa dos pais de Raquel, os dois rumam para a casa de campo da família em Circeia, ao sul de Roma.

3. Livro de características históricas e filosóficas que se tornou uma das obras literárias em língua espanhola mais destacadas das últimas décadas; reflete em seu argumento o impacto da Revolução Francesa nas Antilhas. Tomando esse evento como ponto de partida, o criador narra os sonhos de liberdade e a evolução ideológica dos protagonistas da história (PÉREZ, 2009).

[...] A estadia foi esplendorosa. Levantava-mos todos os dias bem cedo para nadar no imenso azul calmo e após algumas braçadas saia-mos da água deitáva-mos na areia branca e quente e lado a lado devoráva-mos livros e nossos corpos bronzeados nus. De tempo a tempo quando nos apetecia sem palavras só com um trocar de olhos íamos para trás das dunas e arbustos raros fazer amor sob olhares de gaivotas dês do azul do céu..." (CB, p. 120-121).

Além de aproveitar os dias junto ao mar, banhando-se nu e fazendo amor, Silva deleita-se com as iguarias preparadas por Raquel e com os magníficos vinhos da cave do velho Spinna. Aproveita também para pintar, sob a atenta observação da namorada.

Como eu tinha uma importante exposição na Kunsthalle de Basileia pintei com raro fulgor no quintal da casa pintei enormes quadros sempre pintei com a bela Raquel carinhosa e silenciosamente sempre observando. Incansado de pintar só parava quando Raquel sempre à mesma hora cumpria este ritual: Levanta-se da cadeira vai lá dentro buscar dois copos e uma garrafa de Barollo reserva especial nosso vinho preferido (CB, p. 122).

A aventura prossegue com os dois amantes ainda perdidamente apaixonados. Retornando para Basileia, hospedam-se no apartamento cedido por Corine Hummel e passeiam pela Alsácia⁴. Na viagem de trem, desfrutam da deslumbrante paisagem ao longo do percurso, assim como das iguarias do Bertele, um pequeno restaurante, famoso pelo seu vinho branco Hinsling e pelo seu toucinho defumado. A narrativa termina com o acidente de Raquel em meio à chuva torrencial que cai, quando deixam o restaurante.

Raquel vê um carro passando por nós em alta velocidade e desata a correr com as suas pesadas botas texanas no intento de pedir boleia e...bum! Resvala no asfalto molhado cai violentamente baqueando com a cara no chão [...] Corro para o local onde ela está estatelada e ao tentar levantá-la noto que tem o sobrolho aberto e sangrando (CB, p. 124).

Raquel é socorrida, e outra história – que encerra a coletânea – começa com as recordações do personagem sobre o amigo que ele chama de Pequeno Peter, de pai suíço e mãe holandesa, "uma cabeça

4. Antiga região administrativa da França, localizada a leste do país, junto à fronteira entre Alemanha e Suíça. Na atualidade integra a região Grande Leste, e sua capital é Estrasburgo.

de vento do maior tamanho". Ele é descrito como um personagem que se atrapalha com as coisas mais simples do dia a dia: "Quando vai [...] às compras regressa contente com sua pasta dentífrica quando na verdade queria era batatas". As lembranças lhe correm fartas pela mente: de Peter, de cara "ligeiramente redonda e pálida com uns cabelos loiros encaracolados dignos de um anjo barroco, pintado por Caravaggio"; da mãe de Peter, que vem da Holanda para visitá-lo e contar casos engraçados de sua infância; de outros fatos que envolvem essa amizade no país estrangeiro.

O livro *Contos de Basileia* é, sem dúvida, uma magnífica viagem às memórias do autor como imigrante em Basileia, cidade onde se refugia na companhia de amigos estrangeiros, que, como ele, rumaram para a Suíça, fugindo de conflitos militares, de regimes ditoriais, de necessidades econômicas, de perseguições políticas e religiosas. Em meio às condições adversas da vida de exilado, o personagem equilibra-se entre momentos festivos e momentos melancólicos. Os laços comunitários são mantidos pela presença de parentes e amigos antigos e novos, com os quais rotineiramente se reúne nos barulhentos bares e restaurantes que a cidade de Basileia oferece para apaziguar as intranquilidades que se fragmentam nas danças, nas bebidas, nas festas e nos namoros. "As olímpicas festas celebradas nos fins-de-semana [...] são verdadeiras orgias de conversa música e outras coisas que a vós não vos diz respeito", observa o personagem Silva (CB, p. 27).

Segundo Hall (2003, p. 45), essa condição é o que, de fato, representa a experiência diaspórica: uma vida ao longe, experimentando o sentimento de exílio e de perda, mas perto o suficiente para manter a compreensão do enigma de um retorno sempre adiado. Nesse mesmo sentido, Bauman (2005, p. 6), ao discorrer sobre o sentimento de pertencimento e de identidade, comenta que os indivíduos se veem invariavelmente frente a uma intimidadora tarefa de "alcançar o impossível".

Em *Contos de Basileia*, esse drama desenrola-se com o personagem Silva, que, consciente de sua condição de estrangeiro, tenta, com suas peripécias amorosas, seu grupo de amigos e seu trabalho de pintor, estabelecer uma existência supostamente interessante na pacata cidade de Basileia, onde cada minuto vivido tem seu encantamento, e cada passo dado o conduz a um êxtase amoroso em meio às agitações e às impaciências diárias de uma vida diaspórica. Desse modo, não restam dúvidas de que o grande mérito da obra é a homenagem que o escritor faz às mulheres que o enlouqueceram de paixão.

Sempre tive várias mulheres ao mesmo tempo na minha vida. Quer queiram quer não acreditar naquilo que vou contar juro que sempre as amei a todas ao mesmo tempo cada uma à sua maneira. Não tenho preconceitos religiosos e não me deixo guiar pela moralidade nem dogmas ou tabus inventados por pseudos moralistas de carne e osso como eu. Sigo sempre as notas musicais do meu coração digo sempre com firmeza que o amor e a paixão são as inesgotáveis fontes energéticas da minha criatividade poética (CB, p. 103).

O narrador, portanto, sem levar em conta etnia, religião ou posição política, descreve suas amadas como mulheres bonitas, inteligentes, cultas, atraentes e sensuais, identificando-as como bibliotecárias, artistas, mães de seus filhos; suíças, espanholas, cabo-verdianas e americanas. Com todas elas viveu amores ardentes, finitos, casuais, sendo para todas um amante irresistível, apaixonado e com intensa energia sexual.

Nesse jogo de sedução, o escritor parece encontrar-se embutido no personagem, deixando à mostra um *alter ego*⁵ construído como disfarce, amplamente dimensionado para o perfil de um homem sensível à beleza feminina e de um sedutor infiel, sem regras de conduta que afloram nas relações amorosas, marcadas por constantes interrupções e frustrações. De acordo com Pereira (2014), as obras de Tchalé deixam transparecer alguns desvios de juízo moral e a aceitação risonha do homem que oscila entre o cinismo e a ingenuidade, equivalentes a ordem e desordem.

Erotismo e sexualidade em *Contos de Basileia*

As mulheres são presenças marcantes na literatura, seja como autoras ou protagonistas de romances e contos, imprimindo nos textos sua força, personalidade e beleza e se impondo também como musas de inspiração para escritores e poetas, despertando-lhes os sentidos. No livro *Contos de Basileia*, as musas de Tchalé destacam-se esbanjando sensualidade, sempre em clima de muita sedução. Nele estão Barbara, a intelectual de beijos ardentes, com quem o personagem divide o conhecimento sobre livros; a sensualíssima e independente Cristina, de cabelos encorpados e negros; a esbelta Regina, mulher de lábios carnudos, com quem Silva vivenciou uma louca e inesquecível noite de

5. No contexto literário, o *alter ego* representa a identidade camouflada de uma pessoa, sendo também um artifício do escritor para mostrar-se indiretamente aos leitores.

amor; Brigite, de gênio forte, que o levou ao extremo de se embriagar e brigar por ciúme; Flora e Liza, as mães dedicadas de seus filhos mulatos; Cláudia, a linda bibliotecária de cabelos vermelhos.

Elas são muitas e, assim como surgem, vão sumindo da vida de Silva, como a elegante Rita, que aparece inesperadamente diante dele, em um final de noite de intensa farra. “Está a dois palmos de mim uma mulher elegantíssima trajando um casaco de pele do que até hoje só vi nos filmes de Hollywood. Ela fala comigo... Fico sem palavras. Agarro a pesada caneca de cerveja engulo o líquido que resta e quase me asfixio de tanta beleza” (CB, p. 64).

Com a altivez de quem sabe que despertou admiração, Rita apresenta-se e senta sedutoramente na cadeira livre da mesa do bar, deixando Silva embasbacado, com as pernas a tremer, diante da “linda gata de olhos de matar muito segura de si”.

Sento-me altaneiro e sedutor, mas ela num cagagéssimo de segundo desfez todo o meu charme de Dom Juan de meia tigela. Observa-me clinicamente com seus olhos verdes pintados artisticamente com lápis preto e que fazem lembrar a Liz Taylor [...]. Com a maior tranquilidade deste mundo diz saber onde fica Cabo Verde e inesperadamente convida-me a beber vinho com ela (CB, p. 65).

Os dois terminam a noite na casa de Rita, construção rodeada de um pequeno bosque com salgueiros gigantes, onde novas garrafas de bebidas são consumidas, tendo como pano de fundo a voz da grande diva da ópera, Maria Callas, e onde, finalmente, ocorre a ida para o quarto ávidos de amor. “Foi lindo de morrer meu Deus! [...] Mas como tudo na vida Rita foi efêmera. Um cometa sublime que passou na minha vida e deixou o seu angélico rastro perfumado de mulher” (CB, p. 70).

Percebe-se, na obra, uma alusão direta ao erotismo, com o personagem intercalando suas atividades de artista plástico com mulheres sensuais e sedutoras que lhe proporcionam prazer sentimental e sexual. Com poderosa imaginação, o escritor recria situações inusitadas com a figura feminina, tais como viagens repentinhas e casuais com belas mulheres, atos de libertinagem e encontros inesperados entre amantes, que, embora se configurem como momentos fugazes, são intensamente vividos e marcam a vivência diáspórica do protagonista. Essas mulheres encantadoras, envolventes e voluptuosas que passeiam pelas páginas da narrativa, são também representadas em forma de ilustrações que acompanham os enredos, conforme demonstram as Figuras 3 e 4.



Figura 3 – Gravuras femininas
Fonte: Figueira (2011, p. 20-22), página sangrada.



Figura 4 – Gravuras femininas
Fonte: Figueira (2011, p. 42-43), página sangrada.

A presença de personagens femininas associadas ao erotismo extremado e de homens libertinos e aventureiros não se limita apenas ao livro *Contos de Basileia*. Em outras obras, Tchalé descreve atos de fornicação de maneira crua, sem subterfúgios. “Tinham descoberto a magia do sexo e da paixão, e tamanho era o tesão [...]. Titolivio que tinha posto Ivete a quatro patas, na posição de vaquinha [...] penetrava lentamente na caverna mágica da linda menina”, escreve o escritor em uma passagem do livro *Solitário* (FIGUEIRA, 2005, p. 72). O mesmo se repete no livro *Ptolomeu e a sua viagem de circum-navegação* (FIGUEIRA, 2005), quando o protagonista, um marinheiro aventureiro e cheio de malandragem, narrando suas peripécias sexuais sem pudor, comenta: “Duas noites seguidas, ela sobe a ponte em busca de sexo, mas não cedo às exigências da velha gata com cio [...] Ela que vá forniciar com o Dog, o seu cachorro de estimação” (FIGUEIRA, 2005, p. 53).

Nos relatos de Gomes e Cordeiro (2010), em todas as épocas sempre existiu o interesse pelas práticas e representações sexuais, embora ele não tenha sido suficiente para enobrecer a temática, advindo daí significativas restrições a partir da metade do século XVII. “Assim, essa representação erótica ficou conhecida como algo não sério, refugiando-se nos textos implicitamente”, ressalvam as autoras (GOMES; CORDEIRO, 2010, p. 27), explicitando que, apesar das restrições, o interesse do público permanece constante.

O erotismo literário é assunto complexo e delicado, mas, como afirma Trujillo (2011, p. 17): “A sexualidade não só entra como recurso literário, mas acima de tudo como mecanismo [...] que facilita a apresentação de um conhecer profundo do espírito humano”. Nesse sentido, a literatura, sem a intenção de fincar juízos de legitimidade do comportamento humano, busca explorar as diversas manifestações do homem que se aventura, que experimenta e que ultrapassa limites, tudo em nome do prazer. Assim, o texto literário, em suas variadas possibilidades, “abre-nos horizontes que desnudam o interior do homem, mesmo naqueles aspectos em que o ser humano se esforça por esconder ou reluta para aceitar os estados de sua natureza”, salienta o estudioso citado (TRUJILLO, 2011, p.17).

Em parecer sobre o assunto, Moravia (2015) argumenta que o erotismo presente na literatura da modernidade não surge de um fato natural, mas de um processo de liberação das proibições e dos tabus preexistentes provocado pelas teorias psicológicas do inconsciente, que, de um lado, romperam com os tabus e, de outro, retiraram o sexo da ignomínia na qual se encontrava enclausurado. Assim compreendido, “o sexo é efetivamente algo mais elevado, mais

misterioso e mais completo do que o amor; especialmente interpreta-se o amor como a simples relação físico-sentimental entre homem e mulher" (MORAVIA, 2015, p. 8).

Muitos foram os escritores que ficaram famosos ao escrever narrativas eróticas. John Cleland, autor do livro *Memórias de uma mulher de prazer*, cuja primeira publicação data de 1749, escreve, segundo a crítica, o primeiro romance erótico moderno; Henry Miller publica *Trópico de Câncer*, em 1934; Vladimir Naboko, autor de *Lolita* (1955), lança a obra responsável pela popularização da expressão "ninfeta". Algumas obras também se notabilizaram por terem escandalizado a sociedade na época de sua publicação. Uma delas, escrita em 1940 pela escritora francesa Anaïs Nin, é *Delta de Vênus*, cujo enredo se desenvolve em cenários da Europa aristocrática, envolvendo mulheres prostitutas que satisfazem os desejos mais inusitados dos clientes. Outra obra que merece ser citada é *Os 120 dias de Sodoma*, escrita no final do século XVII, quando o seu autor se encontrava prisioneiro na Bastilha. O livro, de autoria do Marquês de Sade, é considerado um clássico da literatura erótica e, ainda nos dias de hoje, causa espanto e interesse. É a história de um grupo de quarenta e seis pessoas que se confinam por quatro meses para viver de orgias, desfrutando todos os prazeres possibilitados pelas pessoas que as acompanham, sem levar em conta leis ou regras morais.

No Brasil, pode-se citar João Ubaldo Ribeiro, com o livro *A casa dos budas ditosos* (1999), uma obra que representa o pecado e a luxúria. A história é narrada pela própria personagem, uma idosa de 79 anos de idade, que conta, sem pudores, suas memórias libertinas. Ela revela, com detalhes, como vivenciou todas as formas de prazer em meio a infinitas possibilidades do sexo. Pode-se apontar também Jorge Amado com suas personagens Tereza Batista, Tieta do Agreste e tantas outras, especialmente as mulatas vistas como assanhadas e objeto sexual de homens brancos.

Nesse nível de reflexão, Del Priore (2011) relata que, no amplo universo de leituras da segunda metade do século XIX, não faltaram os ditos "romances para homens", que, no formato de brochuras com inúmeras gravuras e estampas, representavam um sem-fim de prazeres e gozos. Tais livros "sujos", ressalta a autora, buscavam inspiração em todo tipo de temas sexuais. Neles, podia-se encontrar a vida amorosa dos grandes homens (um dos temas preferidos), as cartas pornográficas de Dom Pedro I, os amores secretos de Pio IX (os amores conventuais viviam na moda e podiam ser lidos em obras como *Serões do convento*, *Suspiros de um padre*, entre outras). Nas observações de Del Priore (2011, p. 67):

Não faltavam títulos picantes como *Amar, gozar, morrer*, *Os prazeres do vício*, *Gritos da carne*, *História secreta de todas as orgias*, entre outros. O assunto da mulher adúlera, virgem, devassa ou pertencente às altas rodas de prostituição também figurava entre os best-sellers: *Eva*, *Carmem*, *Isaura*, *Júlia de Milo*, *A divorciada*, *A mulher do doutor*, eram das tantas que não deixavam a imaginação dormir. Havia também muitos que se limitavam a descrever uma sucessão de cópulas. Palavras chulas traduzidas de estórias francesas termos como “pica”, “caralho” e “porra”, eram cuidadosamente substituídas por autores portugueses e viravam “varinha de condão”, “lança”, “instrumento”, “furão” ou um nada sensual “apêndice varonil”, que na descrição de um deles ficava assim: “a língua de Joana tocando ao de leve, os apêndices do querido cetro, causava-lhe um prazer que se traduzia na rapidez dos movimentos e nos suspiros que soltava”. O excesso de cenas libidinosas não dava lugar para mais nada. Desejos secretos e fantasias femininas, depois de realizadas, eram seguidas de cruéis castigos.

Os tempos são outros; contudo os estereótipos corporais e comportamentais, como o erotismo e a sensualidade exacerbada, continuam sendo temas explorados na literatura. “Depois de muitos séculos, podemos hoje representar o sexo de modo direto, explícito, realístico e poético em uma obra literária, sempre que a própria obra acredite ser necessário”, salienta Moravia (2015, p. 5).

Em *Contos de Basileia*, as intimidades entre o protagonista e suas amantes são expostas de maneira apimentada, sem artifícios suavizantes, e em ritmo frenético, sob um clima de tensão e desejos, entre beijos carícias ardentes que desentranham espasmos de prazer. Nos comentários amornados de Silva:

Após um longo beijo quente e molhado solta-me o pescoço e em silêncio começa a desabotoar-me a camisa para longo arrear-me as calças numa velocidade supersónica. Faço o mesmo com as roupas que ela traz vestida de forma quase selvagem e... O nosso amor dura uma eternidade... quando terminamos a sublime jornada pelo reino de Príapo e Vénus capto com prazer como nossos corpos quentes encharcados em suor se separam no chão e ficam os dois bichos de olhos fixos no teto de madeira respirando de forma ruidosa (CB, p. 104).

A cena, além de revelar extrema volúpia entre os amantes, é bem teatral e deixa transparecer o *alter ego* de um homem de natureza

excessivamente luxuriosa, em plena completude de suas ânsias sexuais. Trata-se, possivelmente, de mais uma faceta de Tchalé, um escritor que pode ser encontrado em cada linha que escreve, em cada discurso proferido, em cada história contada. Possui uma retórica que sinaliza traços de uma vida diaspórica que, por não conseguir ser consumida pelo esquecimento, se aprofunda cada vez mais, alimentando lembranças antigas de amores vividos, de conquistas amorosas que inflam sua masculinidade no jogo da sedução.

Contos de Basileia, então, parece direcionar-se para uma mistura de autobiografia e ficção: a primeira configura-se como narrativa da própria vida, quando o leitor percebe, no texto escrito, o autor e suas experiências reais; a segunda corresponde à imaginação, a um ato criativo que não tem compromisso com a realidade. Na concepção de Blume (2013), o autobiografismo atual apresenta uma variedade de gêneros textuais.

Assim sendo, na autobiografia tradicional espera-se que a vida ali relatada, geralmente em forma de retrospectiva e com a intenção de oferecer uma visão coesa da atuação do protagonista, coincida com a vida do escritor da narração. Diferentemente, no caso do romance autobiográfico, observa-se um intenso processo de ficcionalização da própria vida, podendo ou não, nessa modalidade de narrativa, tratar de fatos vividos pelo escritor.

Desse modo, percebe-se que um recurso muito utilizado na literatura é a narração em primeira pessoa, que, em alguns casos, até mesmo chega a transmitir a ideia de que quem está “construindo” o texto é o próprio personagem, ou seja, o personagem fictício assume o papel do autor escrevendo sua própria história em forma de diário, autobiografia ou memórias (POLAK, 2016).

Segundo Alves (1997), a solução para se estabelecer um limite entre as narrativas fatuais e ficcionais encontra-se no conceito denominado “pacto autobiográfico”, formulação de Philippe Lejeune (1975-1986). Nesse tipo de contrato estabelecido entre o autor e o leitor, o escritor compromete-se não com uma exatidão dos fatos, mas com um esforço para, por meio do ato autobiográfico, compreender a sua própria vida. Nessa ótica, a autobiografia classifica-se em um nível mais profundo, similar a um tipo especial de ficção no qual a verdade autobiográfica representa tanto uma criação como uma realidade (re)descoberta.

Abordando a relação entre autor-criador e autor-pessoa na tentativa de definir o papel de cada um, Bakhtin (2003) comenta que enquanto o primeiro se assenta como um elemento da obra, o segundo se insere como um acontecimento social e ético. Assim, o teórico define

o autor-pessoa como aquele que faz uso de sua fala com a intenção de dar direcionamento às palavras de outrem, ou seja, do autor-criador dotado de uma posição externa por meio da qual consegue moldar esteticamente o personagem e o universo em que ele circula.

Enquanto a autobiografia é definida como sendo o relato que uma pessoa faz de sua própria vida, a ficção não reproduz uma realidade, mas representa um dos muitos e possíveis reflexos do mundo real, com uma correspondência à verdade circunstancial. Nesse contexto, há, em *Contos de Basileia*, a tessitura de uma narrativa que mescla rasgos biográficos e ficção. Em outras palavras, a obra passeia entre a realidade e a escrita ficcional, dentro de um cotidiano imprevisível de um mulherengo contumaz, deixando-se identificar por meio de uma narrativa despretensiosa e sedutora, revelando vivências e experiências em um país estranho. Ele não se isenta das dificuldades, da solidão e das frustrações, muitas vezes presentes na tão sonhada e às vezes ilusória, terra estrangeira. “São três horas da manhã não há vivalma nas ruas de Basileia estou derrotado. Frustrado com tudo e com todos” (CB, p. 53).

Sumarizando, Tchalé é, como citam os resenhistas de suas obras, um escritor que fomenta a criatividade, sendo muitas as qualificações que o descrevem. Segundo comentários de Martins (2016), o mundo desse escritor ultrapassa qualquer noção de periferia. É, na verdade, um mundo sem centro, porque o que nasce no seu interior transforma-se na espiral da vida.

Nas considerações de Fontes (2015), esse escritor, que já produziu também notáveis poesias em um país com oportunidades bastante limitadas em termos de publicação literária, começa a encontrar seu espaço como um dos mais promissores autores do arquipélago de Cabo Verde. Ainda segundo o crítico:

Sua ficção é uma recriação magistral da jornada épica que o cabo-verdiano não conseguiu escapar ao longo dos séculos em sua luta diária pela sobrevivência. Ele levou muitos de seus personagens de tela para atuar como protagonistas de episódios narrativos. Ele os dissecou, com toda a sua inconstância e perversidade, com o rigor de um cirurgião. Em seu trabalho, tanto o pictórico quanto o literário, o belo é quase sempre um olhar para trás, um espelho retido na infância, amor fraternal ou o amor que deve atravessar o labirinto da paixão (FONTES, 2015, p. 2).

Explicando de outro modo: como pintor ou escritor, numa cena pictórica ou literária, Tchalé gera a energia que se expande no mundo dos homens, sem deixar-se catalogar ou esmagar sob o peso dos

apanágios oferecidos pelo mundo do espetáculo, porém mexendo com o ‘sonho de cada um’ (MARTINS, 2016). O seu mundo literário é um vasto mosaico contendo várias facetas: fantasioso, imaginativo, audacioso e povoado de personagens eróticas, rudes, exibicionistas, obscenas, marginalizadas, mas que “atingem a elegância do cisne que voa e não do cisne aprisionado num lago urbano” (MARTINS, 2016, p. 2). Em suma, Cabo Verde encontra-se preso no sonho do autor e, enquanto o entrelaça, transforma-se em arte, seja na pintura ou na literatura. Mostrando-se antagônico ao culto da tradição popular que muitos buscam na arte, faz da pintura e da narrativa um ato quase sagrado e de total liberdade, praticando-as em momentos de exaltação, e não como um ato rotineiro, enfadonho, impulsionado somente pela razão.

A obra *Contos de Basileia* foi intencionalmente criada sob a influência das lembranças diáspóricas do escritor, que se diluem nos relatos do personagem em todos os momentos da trama, evidenciando o sentimento do criador com relação à sua experiência em país estrangeiro. É também uma obra na qual o escritor revela sua profunda admiração pelo sexo feminino, mostrando ter pelas mulheres não só uma atração acentuada pelos seus dotes físicos mas também um grande respeito pelos seus avanços no campo social, no campo da liberdade, no campo da criação artística e em outras áreas. As figuras femininas são livres para viver, para lutar e para amar com toda a intensidade permitida pela sua natureza humana.

Finalmente, vale destacar que é possível vislumbrar Tchalé em todas as linhas que escreve, em cada cena da trama desenvolvida. Trata-se, portanto, de um escritor que se deixa aparecer na obra, na existência do protagonista e em suas experiências amorosas vivenciadas durante o seu percurso diáspórico. Além de se revelar como uma obra de cunho autobiográfico, *Contos de Basileia* é marcada pela homenagem às mulheres, idealizadas como personagens encantadoras que enlouquecem Silva com beleza, sensualidade e erotismo em alto teor.

Referências

ALMEIDA, Leonardo Pinto de. Literatura e ontologia política, algumas especificidades da leitura literária. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais eletrônicos* [...]. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/043/LEONARDO_ALMEIDA.pdf. Acesso em: 18 jun. 2017.

ALVES, Júnia de Castro Magalhães. Ficção e auto/biografia: implicações teóricas. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 1, p. 43-50, dez. 1997. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/2124/2064>. Acesso em: 26 abr. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Carlos Elias Monteiro. *Trânsitos no Atlântico*: experiências migratórias no Arquipélago de Cabo Verde. 2014. Tese [Doutorado em Pós-colonialismos e Cidadania Global] – Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/pdf>. Acesso em: 2 jan. 2018.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vaccì. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BLUME, Rosvitha Friesen. Herta Müller e o ensaísmo autobiográfico na literatura contemporânea em língua alemã. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 16, n. 21, p. 48-78, jun. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/64129>. Acesso em: 28 maio 2018.

BUENO, Marcos. "A arte de escrever, com a palavra o escritor": as vivências dos escritores literários em relação ao seu trabalho: uma abordagem psicodinâmica. 2012. Tese [Doutorado em Psicologia] – Pontifícia Universidade Católica, Goiânia, 2012. Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/bitstream.pdf>. Acesso em: 12 maio 2018.

CASELLA, Cesar Augusto de Oliveira. *Elogio da literatura*. 2007. Dissertação [Mestrado em Língua Materna] – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007. Disponível em: repositorio.unicamp.br/handle. Acesso em: 25 maio 2018.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas*: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

DINIZ, Carmen Regina Bauer. Movimentos feministas da década de sessenta e suas manifestações na arte contemporânea. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18., 2009, Salvador, BA. *Anais eletrônicos* [...]. Salvador: EDUFBA, 2009. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/pdf>. Acesso em: 7 fev. 2018.

ELÍSIO, Filinto. Apresentação do livro *Contos de Basileia*: uma proposta de viagem pelo terralongismo zero. *Arco da Velha*, maio 2011. Disponível em: <http://tchale.blogspot.com/2011/05/apresentacao-do-livo-contos-de-basileia.html>. Acesso em: 2 mar. 2017.

FIGUEIRA, Tchalé. “*Horrores do mundo*” aberta em Cabo Verde. [Entrevista cedida a] Jornal de Angola. *Jornal de Angola*, Luanda, 15 jan. 2017. Disponível em: <http://wwwjornaldeangola.com.br>. Acesso em: 18 abr. 2018.

FONTES, Francisco. Notas sobre la producción literaria en Cabo Verde a principios del siglo XXI. *ACL Revista Literaria*, Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas, n. 5, 2015. Disponível em: <http://aclrevistoliteraria.academiakanarialengua.org/literatura-caboverdiana/>. Acesso em: 16 nov. 2016.

GOMES, Simone Caputo. Representação, imaginário e escritura literária de autoria feminina: um Cabo Verde literopintado. *Sociopoética*, Campina Grande-PB, v. 1, n. 9, p. 9-15, 2012. Disponível em: <http://www.academia.edu>. Acesso em: 3 jan. 2018.

GOMES, Jociléia Alves; CORDEIRO, Mariana Sbaraini. Quem é que manda aqui? O jogo de erotismo e poder em contos de Dalton Trevisan. *Interfaces*, v. 1, n. 1, set., 2010. Disponível em: <https://revistas.unicentro.br/index.php/revista/article>. Acesso em: 5 abr. 2018.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*: relações homológicas entre textos e imagens. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidade e mediações culturais. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MACHADO, Fernanda Murad. Personagens femininas e escritoras na literatura francófona da África Subsaariana. *Letras Raras*, v. 5, n. 2, p. 48-58, 2016. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/671/414>. Acesso em: 26 nov. 2018.

MADEIRA, João Paulo Carvalho e Branco. *Nação e identidade: a singularidade de Cabo Verde*. 2015. Tese [Doutorado em Ciências Sociais] – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/bitstream/pdf>. Acesso em: 1 maio 2018.

MARTINS, Vasco. *O mundo onírico de Tchalé Figueira*. Disponível em: <http://www.arteperiferica.pt/ap/exposicoes>. Acesso em: 12 nov. 2016.

MATA, da João. Erotismo, sensualidade e sexualidade como potências da vida. *Nin*, ed. 1, n. 1, p. 65-67, maio 2015. Disponível em: <http://www.somaterapia.com.br/wp/wp-content/uploads/2015/05/Erotismo-sensualidade-e-sexualidade-como-pot%C3%A3ncias-da-vida.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: Cecitec; Editora da UFMS, 1991.

MORAVIA, Alberto. Sobre o erotismo na literatura. *Caderno de Leituras*, n. 24, p. 6-12, 2015. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad24.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2018.

NEVES, João Laurentino. Tchalé Figueira: universo da ilha. Ponte de Sor: Centrum Sete Sóis Sete Luas, catálogo n. 28, jun. 2010. Disponível em: www.festival7sois.eu/wp-content/pdf. Acesso em: 10 fev. 2017.

PEREIRA, Érica Antunes. Um malandro cabo-verdiano na novela Ptolomeu e a sua viagem de circum-navegação, de Tchalé Figueira. In: CONGRESSO AIL, 11, 2014, Cabo Verde. *Anais eletrônicos [...]*. Cabo Verde: Universidade de Cabo Verde, 2014. Disponível em: <https://unicv.edu.cv/images/ail/72AntunesPereira.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2019.

PEREIRA, Antônio Carlos. *O erotismo na poesia de Murilo Mendes*. 2010. Tese [Doutorado em Letras]. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br>. Acesso em: 21 ago. 2019.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

POLAK, Avanilde. Autobiografia e ficção: as características da escrita na obra o Amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos. *Estudos Literários Sinop*, v. 9, n. 17, p. 169-190, 2016.

SOUZA, Ricardo Silva Ramos de. Para não esquecer o passado – “Breve história colonial em África”, pinturas de Tchalé Figueira. *Revista Triplov de Artes, Religiões e Ciências, Nova Série*, n. 23-24, 2012. Disponível em: https://www.triplov.com/novaserie.revista/numero_23/ricardo_riso/index.html. Acesso em: 16 ago. 2018.

TOFANELO, Gabriela Fonseca. *A trajetória do feminismo na literatura de autoria feminina brasileira: espaços e conquistas*. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO SEXUAL, 4, 2015, Maringá. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2015. *Anais eletrônicos* [...]. Disponível em: <http://www.sies.uem.br/trabalhos/2015/593.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2018.

TRUJILLO, Albeiro Mejia. Literatura e sexualidade: uma leitura possível do erotismo na literatura brasileira. *Trama*, v. 7, n. 13, 1º sem. 2011.



Apresentação

Inocêncio Mata (Universidade de Lisboa)*

O desafio das temporalidades nos recortes poéticos da Guiné-Bissau
(ou como Francisco Renê Moreira fala do país através da poesia)

[A] luta de libertação é, antes de mais, um acto de cultura.
(Amílcar Cabral)

Escrevo esta apresentação do texto de Francisco Renê Moreira, **Da longa noite colonial ao novo alvorecer do chão de dor: história e protesto na poesia Bissau-Guineense**, no dia 24 de setembro, dia em que a Guiné-Bissau completa 47 anos como país independente. Foi no dia 24 de setembro de 1973 que os guineenses proclamaram, à revelia da metrópole colonial, a independência política, ainda sob o peso da dor da perda de Amílcar Cabral, assassinado em Conacri, precisamente oito meses antes, depois de uma heróica luta armada contra o colonialismo português, iniciada em janeiro de 1963. Os guineenses, que logravam cumprir a primeira parte da gigantesca utopia da libertação, irradiadora de outras constelações utópicas – na medida em que, à altura, a Guiné-Bissau fora considerada o exemplo para as outras colónias, “países irmãos” – não lograram, no entanto, concretizar os propósitos da construção da sociedade idealizada devido aos longos sucessivos e quase crónicos contratemplos que não resultam apenas das heranças do passado, mas da incapacidade de pensar o país para além do “pensamento colonial”.

É esse percurso do país que constitui matéria deste capítulo, através da obra de quatro poetas de diferentes gerações, contextos, temporalidades e expectativas – percurso que se fecha com o grito de revolta que o último poeta desta linha geracional lança, ao denunciar o medo e a dor do presente. Francisco Renê Moreira propôs-se

* Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, na área de Literaturas, Artes e Culturas, e investigadora do Centro de Estudos Comparatistas (CEC). Foi, de 2014 a 2018, professora na Universidade de Macau, onde exerceu com uma licença especial do Reitor da ULisboa, tendo sido vice-diretora do Departamento de Português da Universidade de Macau, coordenadora do Programa de doutoramento, PhD in Literary and Intercultural Studies (Portuguese), e diretora do Centro de Investigação de Estudos Luso-Asiáticos (CIELA). É membro da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, a Association pour L’Étude des Littératures Africaines (França), a Associação Internacional de Estudos Africanos (AFROLIC, Brasil) e a Associação Internacional de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa (AILP-CSH). Membro fundador da União Nacional de Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe (UNEAS) e sócia Honorária da Associação de Escritores Angolanos (UEA) é também membro correspondente da Academia das Ciências de Lisboa – Classe de Letras, membro da Academia Angolana de Letras e Académica Correspondente da Academia Galega da Língua Portuguesa.

perseguir o itinerário dos quatro os poetas – Carlos Semedo, Vasco Cabral, Pascoal D'Artagnan Aurigemma e Tony Tcheka – através de suas poéticas que considerou serem veículo de testemunhos individuais, de que a expressão de Vasco Cabral é muito ostensiva logo a partir do título *A luta é a minha primavera* (meu sublinhado), e colectivos, em diversas formas de adaptação e resiliência. Como “[c] ada geração deve, numa relativa opacidade, descobrir a sua missão, cumpri-la ou traí-la”², como nos ensina Frantz Fanon, não admira que o percurso, pela afirmação cultural, comece com Carlos Semedo (*Poemas*, 1963) cuja poesia expressa um sentimento de pertença a uma comunidade, a partir de uma perspectiva nativista, que se torna celebrativa em Pascoal D'Artagnan Aurigemma (*Djaramma*, 1997), para se transformar – para evoluir, afinal – para uma discursividade contestatária, anti-colonial, com Vasco Cabral e, depois (após os anos de esfacelamento nacional por desgovernação, guerra, fome, corrupção e, sobretudo, intolerância ideológica e instabilidade política), de questionamento pós-colonial, com Tony Tcheka, cuja poesia vem cerzindo, há mais de duas décadas, os descompassos do país, como os títulos da sua obra indicam: *Noites de insónia na terra adormecida* (1996) e *Guiné: Sabura que dói* (2008), obras individuais anteriores à de objecto de análise, *Desesperança no chão de medo e dor* (2015).

É no contexto deste percurso poético que se pode ler como de “construção da nação”, que me pareceu importante começar esta apresentação com palavras de Amílcar Cabral – figura consensual que nem o mais “degenerado” guineense tem coragem de não citar! – segundo o qual que “a luta de libertação é, antes de mais, um acto de cultura”³. É que para Cabral, tanto a luta de libertação, que ocupou as suas reflexões, quanto da terra libertada, que sempre esteve no horizonte das suas reflexões (por isso fala, em *A arma da teoria*, que uma das condições do triunfo da revolução” é o “suicídio de classe”, ou seja, o “suicídio da pequena burguesia”), “uma sociedade que se liberta verdadeiramente do jugo estrangeiro retoma os caminhos ascendentes da sua própria cultura”⁴ – e o “estrangeiro” pode, em contexto de neo-colonialismo e imperialismo, ser o próprio, se amnésico, esquecido da terra, como canta Tony Tcheka: “Entre mim e ti minha terra sugada/ tolhida de seiva/ excisada com foices de finisterra/ sedimentando uma cratera/ de esquecimentos/ subtraindo o diálogo/ em lavas de solilóquio

2. Frantz Fanon, *Os Condenados da Terra*. Lisboa: Letra Livre, 2015, p. 179.

3. Amílcar Cabral, “A cultura nacional”. *A arma da teoria: Unidade e luta I* / Amílcar Cabral. Lisboa: Seara Nova, 1976, p. 87.

4. *Ibidem*.

amnésico". É que muitos escritores guineenses perseguiram esse veio de afirmação pátria mesmo depois da Independência, expondo o esfacelamento do país, ontem e hoje – Odete Semedo, com *No fundo do canto* (2007) ou Abdulai Silá, com *Dois tiros e uma gargalhada* (2013), interessantemente textos que se reportam a acontecimentos bem marcantes, a guerra civil de 1998 e o golpe de Estado de 2012 – formatando a tessitura da “poética da dor-esperança”, que parece, ainda extemporaneamente, ser transversal aos poetas (se pensarmos que a questão da identidade aparece nas suas múltiplas dimensões), e reiterando a pressuposição amilcariana⁵ de que “a característica principal de qualquer projeto colonial é a negação do processo histórico do povo dominado por meio da usurpação violenta da liberdade do processo de desenvolvimento das forças produtivas”⁶.

Falar, estudar, trazer à cena dos estudos de literatura a literatura da Guiné-Bissau é, em si, um gesto de resiliência. É que quatro décadas após Manuel Ferreira ter considerado a literatura da guineense como “um espaço vazio”⁷ (1975), e dois anos depois como sendo “o capítulo menos expressivo do espaço literário africano de expressão portuguesa”⁸ (1977), porque tardia e escassa (que o seria à época, como este pioneiro dos estudos literários africanos bem o justifica), Russel Hamilton corroboraria essa consideração com a afirmação de que se tratou de uma “arrancada tardia”⁹ (1984), “estatuto” reafirmado (2004) por Filomena Embaló¹⁰. O inquietante é que ainda hoje, em 2012, se refere a “incipiência da literatura guineense, tão marcada pelos percalços e pelas hesitações de toda a ordem”¹¹. Por isso, este capítulo reveste-se de importância particular que ultrapassa a dimensão humanística em que se inserem os estudos literários e ganha fôlego de resistência cultural na medida em que o seu autor associa o fenómeno estético à dimensão cívica e sócio-ideológica dos autores guineenses,

5. Apesar de estudos sobre a obra de Amílcar Cabral terem fixado o adjetivo relacional *cabralino*, prefiro este, *amilcariano*, porque é um adjetivo relacional da lavra do próprio Amílcar, na 6ª carta datada de 24 de Março de 1948 (ver: Filinto Elísio, Márcia Souto e Iva Cabral (Editores), *Cartas de Amílcar Cabral a Maria Helena: a outra face do homem*. Lisboa: Rosa de Porcelana Editora, 2016).

6. *Idem*, p. 223.

7. Manuel Ferreira, *No Reino de Caliban: Antologia panorâmica da poesia Africana de expressão Portuguesa*: Vol. 1 - Cabo Verde e Guiné Bissau. Lisboa: Seara Nova, 1975, p.319.

8. Manuel Ferreira, “Guiné-Bissau”. *Literaturas africanas de expressão portuguesa – I*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, p. 85.

9. Russel Hamilton, “A arrancada tardia de uma literatura”. *Literatura africana. Literatura necessária* – vol. 2. Luanda: INLD, 1984, p. 215.

10. Filomena Embaló, “Breve resenha sobre a literatura da Guiné Bissau”. <http://www.didinho.org/Arquivo/resenhaliteratura.html> (Acesso: 24 de Setembro).

11. João Adalberto Campato Jr., *Guiné-Bissau. A poesia da Guiné-Bissau: história e crítica*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2012, p. 21.

na esteira do pensamento de Frantz Fanon segundo o qual “o intelectual colonizado que pretende fazer obra autêntica deve saber que a verdade nacional é, em primeiro lugar, a realidade nacional. Ele deve ir até ao lugar em ebulação onde se prefigura o saber”¹². Fanon referia-se ao artista, mas convoco também o crítico – e, não sendo africano, mas consciente da “colonização” pela cultura hegemónica brasileira, Francisco Renê Moreira cumpriu esse desígnio ao desvelar o “acto de cultura” de que se fizeram essas textualidades guineenses.

Lisboa, 24 de setembro de 2020

12. Frantz Fanon, *op. cit.*, p. 197.

CAPÍTULO 3

DA LONGA NOITE COLONIAL AO NOVO ALVORECER DO CHÃO DE DOR HISTÓRIA E PROTESTO NA POESIA BISSAU- GUINEENSE

Francisco Renê Moreira (Seduc/AM)¹

1. Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA). É docente da Seduc – AM, Manaus, e membro do Grupo de Estudo e Pesquisa em Estudos Comparados, Crítica e Africanidades (GEPECCA/ CNPq).

Pertencente à África ocidental subsaariana e tropical, a Guiné-Bissau está encravada no meio de países de língua francesa, tendo ao norte o Senegal; ao leste e ao sul a Guiné-Conacri, e a oeste o oceano Atlântico pelo qual é banhada. Constitui um pequeno país cuja superfície formada por terras continentais e também insulares não ultrapassa a extensão de 36.125 km². As terras insulares integram o exuberante arquipélago dos Bijagós formado por, aproximadamente, oitenta ilhas, boa parte das quais não é habitada.

No que tange a sua produção literária, é importante dizer que o gênero poema foi o primeiro a se destacar. Para alguns críticos e estudiosos, a produção poética guineense já nasceu adulta. É uma poesia madura, sabedora da sua existência e digna de ser, de executar o papel que bem sabe articular. Compreende-se uma poesia inteiramente relacionada com a cruel realidade que a forjou. Assume, portanto, sua função e adentra áreas até então ignoradas pelo discurso oficial. O engajamento e a militância dos poetas assumem a narração da nação em tempos coloniais e pós-coloniais, dando voz ao marginalizado e a tudo aquilo que o colonialismo português pôde depreciar.

O individual e o coletivo, o local e o nacional, as pessoas e os espaços, tudo tem seu devido lugar no âmago da literatura guineense. É uma poesia capaz de regular os fatores sociais, possuindo contributo inquestionável na condição de porta-voz das ansiedades do povo, no que concerne à justiça social e ao reconhecimento da nação como espaço político global. A produção poética foi e é fundamental para apreender o percurso histórico da nação, no que diz respeito à reconstrução de sua memória e, em particular, do indivíduo. “Como a História a ser contada é recente, a ativação da memória de quem testemunhou o ocorrido funciona como matéria-prima da arte”, segundo Erica Bispo (2017, p. 193), para quem essa arte se materializou na poesia que do povo emanou.

A poesia guineense tem sabido cruzar temporalidades diferentes para escrever a história. O ufanismo e o saudosismo de uma Guiné relacionada ao contexto rural e à paisagem caracterizam a produção dos pioneiros. Para outro grupo de poetas, o futuro está representado na esperança em recompor o espaço perdido e adulterado em decorrência dos séculos de invasão por parte dos colonizadores portugueses.

2. “A denominação *Guiné* surge nos relatos das primeiras navegações portuguesas na África Atlântica. Há quem defenda a tese de que, etimologicamente, o termo seria proveniente do berbere *aguinaoui*, que significa *negro* ou *de cor negra*. Para os portugueses, o termo *Guiné* identificava vasta região que se estendia desde o Cabo Bojador até as profundidades do Congo. Referia-se a uma *terra dos negros*, distinta do Saara, ocupado pelos árabes e mouros. Existem atualmente três países africanos denominados Guiné: a *Guiné-Bissau* (ex-colônia portuguesa), *Guiné-Equatorial* (ex-colônia espanhola) e *Guiné-Conacry* (ex-colônia francesa). Não se pode, em hipótese alguma, confundi-los entre si, muito menos com a *Papua-Nova Guiné*, um país da Oceania” (SERRANO; WALDMAN, 2010, p. 44).

O olhar sensível e perspicaz do poeta, focado nas relações do cotidiano, sejam estas costumeiras, atividades simples ou por demais complexas, vem registrando os impasses pelos quais passou a nação no processo da sua formação. Na visão que estabelece a nação, cujo objetivo é elucidar a identidade nacional, a escrita literária torna-se uma testemunha dos fatos que saltam para o coletivismo social, agregando valores que erigem a literatura à categoria de universalidade. O espaço e o tempo condicionados na poesia são revisitados para firmarem o presente de uma nação a qual, passados mais de quarenta anos, ainda se encontra entrelaçada com o processo de independência a que fora submetida. O processo identitário, portanto, continua sendo reescrito. As feridas coloniais persistem e são facilmente encontradas na tessitura poética.

Quatro poetas refletem bem o estado de ansiedade da Guiné: Carlos Semedo, Vasco Cabral, Pascoal D'Artagnan Aurigemma e Tony Tcheka. O primeiro, Carlos Semedo não estando ligado à literatura de combate, merece atenção pelo fato de ter sido o primeiro poeta a publicar um livro no inóspito território literário guineense, em 1963, no tempo em que predominava a "longa noite colonial". O lirismo do jovem escritor contribui para o fim de um discurso e o início de outro, tendo a nação africana como protagonista dessa narração.

O segundo, Vasco Cabral, adquiriu uma postura engajada ao participar dos processos de luta, combatendo com arma e caneta. No despontar da nova geração, após a independência, continuou poeticamente erguido, o que o fez ser um pensador, um poeta e um intelectual. O terceiro, Pascoal D'Artagnan Aurigemma, procurou entender a dor alheia e a metaforizou em versos, revelando, em sua poética, um eu severamente engajado pelas causas sociais. A conduta poética do autor é clara no que diz respeito à causa empreendida contra o colonialismo, como também ao desejo que nutre pela revolução e pela liberdade da pátria. O quarto, Tony Tcheka, possui uma produção literária de crítica-social, a qual procura contribuir para uma sociedade menos injusta. Tanto as suas primeiras obras, antes da independência da Guiné-Bissau, quanto as demais que se seguiram apresentam uma crítica ao modelo de sociedade estabelecido pelos detentores do poder. Dessa forma, a fome, a injustiça social, a falácia política e a desesperança são temáticas encontradas na sua poesia. Paralelamente, a denúncia do descaso às crianças pobres é uma afirmação constante na sua obra. Seu brado poético continua ecoando na luta por uma Guiné justa e humana, apesar das infindáveis questões sociopolíticas que vive o país.

Carlos Semedo: inquietações literárias em transição

Nascido em Bissau, em quatro de fevereiro de 1939, António José Jacob Leite de Magalhães que, como poeta, assina Carlos Semedo, viveu parte de sua infância nessa cidade. Foi contemporâneo de algumas inovações na Guiné colonial como a transferência da capital Bolama para Bissau, em 1941; a criação do *Boletim Cultural da Guiné Portuguesa*, em 1945, e a regulamentação do ensino rudimentar na Guiné, em 1948. Aos nove anos, em decorrência dos estudos, mudou-se para Lisboa. Aos dezoito anos, teve de transferir-se para Angola e lá concluiu os estudos liceais, em 1959, obtendo as condecorações de melhor aluno de literatura portuguesa.

Dedicou-se ao jornalismo no diário angolano *ABC*. Colaborou com o *Jornal do Congo*, o *Estudante*, o *Arauto* e o *Bolamense*, este último na Guiné. Em 1962, após quatorze anos ausente, retornou para apresentar-se ao serviço militar e, em 1963, suas habilidades na arte literária não o deixaram isento de uma publicação, a única em sua vida. O pequeno livro, uma coletânea de dezoito poemas intitulada *Poemas*, é a primeira obra literária publicada na Guiné-Bissau por um autor guineense. Para Moema Augel (1998, p. 65), “causa admiração constatar que se trata de uma ‘edição do Jornal Bolamense’, o que parece demonstrar ter tido aquele jornal a iniciativa de levar à estampa a pequena mas significativa recolha”. A investigadora acrescenta que, “apesar de incipiente e modesto, o caderno de quarenta e sete páginas tem que ser com razão festejado como a primeira publicação individual no âmbito da beletrística de autoria de um filho da terra na ainda colônia da Guiné” (AUGEL, 1998, p. 65).

Quanto à sua poesia, está dotada de um olhar atípico ao colonial, por meio do qual vislumbra-se uma Guiné que não comprehende nem assimila os ditames literários da metrópole. É, pois, uma literatura de transição. Por um lado, distancia-se do aparato colonial literário e, por outro, ainda não consegue atingir a autonomia do que virá a ser a literatura guineense. É, porém, uma poesia sabedora do seu papel de libertação.

Após essa publicação individual, outra só ocorreria quinze anos depois, em 1978: *Garandessa di no tchon*, de Conduto de Pina. Cinco anos antes, em 1973, às vésperas da independência, houve a publicação da primeira antologia intitulada *Poilão – Caderno de Poesias*. Ademais, as publicações subsequentes ocorreram num tímido processo. A existência desse vácuo literário demonstra o descaso da administração portuguesa na colônia e as consequências que o recém-país enfrentaria.

As dificuldades de publicação na Guiné-Bissau sempre acompanharam os escritores, situação que perdura até hoje. Inocência Mata traz à luz o estado de surpresa externado pelo prefaciador de *Poemas*, J. Garcia de Carvalho (*apud* MATA, 1993, p. 201), frente à tamanha dificuldade e escassez de publicação de uma obra literária no país: “Um poeta Guineense que pela primeira vez apresenta ao público um livro de poemas da sua autoria é caso inédito nesta Província”. O prefaciador parece ter amplo conhecimento da impossibilidade de um escritor publicar num território que pouco incentivo recebeu da metrópole. Da interpretação desse fato, pode-se considerar a educação na Guiné como, excepcionalmente, um direito de uma elite constituída pelo sistema para atender um número irrisório dos administradores da empresa colonial e da classe assimilada.

Carlos Semedo manifesta a inquietação de quem viveu a diáspora e não se contentou em vivê-la. A sua literatura revela a intenção de retornar ao chão da Guiné, o que é bastante perceptível pelas imagens sinestésicas nos versos, manifestando a sensação de amor pela terra, pelo espaço e pelas paisagens. O olhar do poeta percorre a terra natal e a dignifica no seu contexto africano. Oito dos seus poemas foram escritos em Portugal, quatro em Bissau e seis em Bolama, e quase todos trazem características celebrativas. Essa particularidade é comentada por Augel (2007, p. 281) que, ao estudar os autores guineenses, os vê no “encantamento pela vegetação exuberante, pelos pássaros e pelos muitos bichos e plantas da Guiné”. No mesmo viés analítico, Bispo afirma:

Entendemos que Carlos Semedo sinaliza um primeiro momento da literatura efetivamente guineense – descartamos a produção em território guineense que se limitou a reproduzir o olhar colonial. Ele retrata o país, os costumes nacionais e tinge seus poemas com as cores locais (BISPO, 2014, p. 86).

O poema “A Bolama” (SEMEDO, 1963 *apud* MATA, 1993/1994, p. 203), escrito na cidade que leva o mesmo nome, corrobora a afirmação de Bispo.

Cingido pela sombra
do mangueiro
esqueci o mundo
Sentei o corpo
na relva,
olhando o mar

Um pescador
deitou
a rede

Três
canoas
cortaram
o horizonte

O sol esmorecia

Como soprado
pela brisa
ouvi um merengue
Adormeci...
(e eu que sentia o pesadelo
de viver).

O eu lírico fundamenta-se na paisagem, no momento vivido, na sensação de estar ali e tomar posse do presente. O campo, a vegetação, o mar, a presença humana e o ambiente natural, entre outros, estão presentes e são contemplados explicitando o caráter íntimo e introspectivo do vivido. Ao final, nos dois últimos versos, entre parênteses, como um suplemento da ideia expressa no discurso, o eu parece despertar para um fato que o atormenta: o medo de viver. O medo, na figura do “pesadelo”, o faz despertar para a vida e não se esvair pela insuficiência da mesma.

Na primeira pessoa do singular, a expressão “Adormeci...” induz o leitor a um estado de paz. A presença das reticências interrompe o pensamento, favorecendo a tranquilidade. Se não fosse a súbita declaração antes de encerrar o poema, o que causa uma ruptura paradoxal entre a paz e o medo, a alegria e a tristeza, o estado de ânimo e o estado de depressão, estaria assegurado que o ambiente era de perpétua paz. O eu lírico, contudo, transporta o leitor para uma circunstância de medo de enfrentar a vida. Estaria esse sobressalto agregado à vida interior do jovem poeta ou à sociedade altamente desigual marcada por diversos preconceitos? O *eu* lírico devaneia tomado de profundo lirismo, mas seguro nas suas percepções da terra natal.

Para o poeta Carlos Semedo, a terra de origem é o alicerce existencial, a própria vida, o lugar onde deve estar. Sua atenção voltada para Guiné desfaz qualquer expressão estática. Augel (2007, p. 281-282) assegura que a nação passa por essa narração e que os sentimentos estão

expressos no amor pela terra úbere, no encantamento pela vegetação exuberante, pelos pássaros e pelos muitos bichos e plantas da Guiné. Apesar de não se encontrarem muitos poemas tematizando diretamente a natureza, ela se faz presente com alusões salpicadas em muitos versos esparsos, permitindo entrever a ligação com a terra natal. Quem já contemplou na Guiné-Bissau os campos alagados das plantações de arroz (conhecidas como *bolanhas*), ao pôr do sol, reconhece essa hora mágica nos versos de Carlos Semedo, para quem aquela paisagem tão especial se constitui na síntese de sua “Guiné”.

Em harmonia com o anterior, encontra-se o poema “Guiné”. É um fluir poético. Os versos revelam o encantamento do poeta pela beleza e pelas singularidades da terra natal, mas carregam um tom crítico.

Bolanhas
de sal
e sangue

Tardes poentes
avermelhadas

Luar de prata

Águas espelhadas
d’indiferente
quietude

A bolanha
continua
tingida
de cambiantes
variados (...)

A Guiné é um país de terras baixas que, em determinado período do ano, ficam alagadas pela água do mar, a qual, por sua vez, deixa no seu percurso o sal como testemunha. As terras baixas, no entanto, também recebem água da chuva, o que contribui para a formação das “bolanhas”, terrenos úmidos e férteis, utilizados para cultivar arroz e outros produtos hortícolas. A primeira estrofe mostra como, nesse espaço que serve para o plantio, sal e sangue se mesclam, confirmando o comprometimento do poeta com as especificidades da geografia humana e da terra plasmada em versos.

A segunda estrofe parece dialogar com a primeira. No contexto colonial, “avermelhadas” pode significar trabalho, exploração e sangue,

como também o descortinar de uma tarde sob o sol da Guiné. O poeta faz bom uso da palavra, permitindo que a linguagem tenda “espontaneamente a se cristalizar em metáforas”, conforme comprehende Octavio Paz (1982, p. 38). Apesar de as demais estrofes manterem extrema singularidade com o fator geográfico, é possível pensar a bolanha como palco de mudanças profundas, além da oferecida pelos fenômenos naturais. Ao final, o poeta expõe uma bolanha cambiante, de estreita relação com um campo de trabalho destinado à empresa colonial.

“Ansiedade”, poema escrito em Bissau em 1962, revela a integração de um grupo mais assimilado da sociedade que ocorreu em consequência do que a empresa colonial conseguiu arregimentar por anos, atribuindo superioridade ao produto europeu em detrimento do local. Ferreira (*apud* COSTA LEITE, 2014, p.19) confirma a presença dessa sociedade, assegurando que ela existiu “para apoiar e propagar a cultura portuguesa, apresentada como cultura superior”.

Visto fato
de corte moderno
gravata condizente
A camisa
de fibra sintética
assenta impecavelmente

Sou peça
sombria
d’uma Europa
patética

Minha África distante...
A saudade faz-me louco
QUERO SER ESBORRACHADO
PELAS PATAS
D’UM ELEFANTE

Essa sociedade, distante das tradições africanas, é materializada pela voz do eu poético: “Visto fato”. Ele bem expressa ao assumir-se como “peça sombria”, subproduto europeu, muito distante dos padrões identidários da maioria das populações de África e, por isso, alheio aos sentimentos que lhe movem o coração.

Aqueles que anelavam uma África de paisagem livre e de pura liberdade surpreendiam-se com a invasão de uma nova cultura. Para o poeta, é caótica a adaptação do guineense, assimilado ou não, ao modelo de vida europeizado que fatalmente esmagava os costumes e as heranças tradicionais da ancestralidade africana.

As duas estrofes iniciais revestem-se da figura do assimilado seguindo as regras de etiqueta do europeu, abandonando sua roupagem tradicional e seus modos naturais. Predominam, então, os comandos do colonizador que forçosamente procurou penetrar a sociedade guineense roubando-lhe sua liberdade de ser. Desprovido de sua cultura perante um modo essencialmente alheio, o guineense, consciente de sua situação, enfrenta o preconceito e a negação.

A representação do homem local igualava-se à de um ser estranho, descontente e sem chão pelo fato de atuar continuamente para satisfazer o prazer do colonizador. Por conseguinte, o *eu* lírico não consegue desligar-se de si, de sua identidade africana. Pertencer à África é vivê-la. A saudade que o rodeia é tão profunda que até deseja a morte, desde que esta esteja ligada à casualidade de morrer esmagado por um animal de porte descomunal como um elefante. Ele realça esse desejo em caixa-alta, gritando ao mundo: “A saudade faz-me louco / QUERO SER ESBORRACHADO / PELAS PATAS / D’UM ELEFANTE”. Não por acaso, na concepção de Augel, o africano, em particular o guineense,

procura adaptar-se, pelo menos exteriormente, ao ambiente e aos costumes europeus, vestindo-se e comportando-se como aqueles que o rodeiam, mas tem consciência de continuar sendo um corpo estranho. A saudade o atormentava, e o emigrante anseia pelos ruídos, cores e aromas do seu torrão natal (AUGEL, 2007, p. 185).

Carlos Semedo mantém um olhar múltiplo. Seu lirismo ufanista não encobre a inquietude de reconhecer-se como um sujeito tolhido, reinventado pelo colonizador, isolado. É possível que esse panorama guineense lhe tenha proporcionado um olhar para dentro de si. É certo considerar que, nos anos em que escreveu os poemas, contava com 22 ou 23 anos; era bastante jovem, mas consciente da realidade que o circundava. Inocência Mata considera que

uma das constantes da literatura produzida nesse período é a temática da terra, a sua fisionomia exterior e a natureza circundante. A natureza surge no esboço de uma poética não apenas porque ela é uma presença marcante, como se poderia supor, mas porque a alteridade dos sujeitos da enunciação se impõe à percepção de outros conteúdos (cultural e humano). E quando essa percepção é ensaiada, o texto constrói metáforas e núcleos padronizantes que denunciam a ideologia que lhe subjaz (MATA, 1993, p. 205).

Em “Metrópole”, escrito em Lisboa, no ano de 1962, a insatisfação e o lirismo invadem o ser num anúncio de recusa ao cotidiano em que o *eu*, distante, está inserido.

Cores berrantes
apitos, milhares de pés.
Velocidade, encontrões.

Gritos, anúncios murais,
automóveis de muito luxo,
carroças de pobres vendilhões.

Burros, elétricos, peixe,
hortaliça fresquinha,
auto-carros bufantes
Prédios altos, arranha-céus,
sol, fiéricos neons,
prostitutas, invertidos passantes...
Tudo passa à porta do café
onde vegeto

(e eu que gosto da solidão
das florestas virgens).

Toda descrição é uma realidade fragmentada que perdura por toda sua vida, não podendo escapar-lhe estando onde esteja porque “a poesia vive nas camadas mais profundas do ser” (PAZ, 1982, p. 45). A poesia aparece na repetição dos fatos, do cotidiano, da dinâmica da cidade grande, do urbano tão diferente do lugar de origem como representado nostagicamente em “A Bolama”. Percebe-se que o poeta não se satisfaz com a condição diáspórica. O conceito da urbe não lhe é acessível. Para Augel (2007, p. 189), “A ligação com a ‘metrópole’ é ambivalente e problemática”. Tudo indica que o poeta estranha a multidão da cidade grande e capitalizada. Nos versos que edificam o poema, está presente um eu que não esquece o seu universo provincial. Para ele, não há alegria na paisagem movimentada da metrópole. Viver ali é vegetar, é sofrer, é não viver.

Contudo, em meio a sua insatisfação, consciente do que está à sua volta, o eu poético revela as disparidades existentes na metrópole: automóveis de muito luxo, carroças de pobres vendilhões, milhares de pés, prostitutas, entre outras. Sem apresentar uma reflexão crítica sobre esse modelo social, ele confirma a sua condição: “Tudo passa à porta do café/ onde vegeto”.

Na finalização, estão dois versos recuados e entre parênteses, soltos das estrofes que edificam o poema. Como fragmentos da memória do eu lírico que se lembra da “solidão das florestas virgens” da Guiné, fica o último registro das boas lembranças do lugar. A imaginação enche-se de saudosismo, e o poeta reafirma a sua condição de um ser diaspórico.

Carlos Semedo não foi um poeta engajado em toda sua íntegra, tampouco usou da poesia para incitar os guineenses à revolução em defesa da independência. No entanto, seus versos têm acentuado valor para o período em que foi escrito, levando-se em consideração que a Guiné-Bissau respirava à sombra massacrante do colonialismo. Sua poesia é documento da transição para a nova literatura guineense. São veredas que trarão uma produção de temática guineense e não mais colonial.

Vasco Cabral: a luta foi a sua primavera

Poeta e ex-combatente da independência, Vasco Cabral nasceu em Farim, em 1926, quando também “nasceram [...] os primeiros jornais, o *Ecos da Guiné*, em 1920, *A Voz da Guiné*, em 1922, e o *Pró-Guiné*, em 1924” (COSTA LEITE, 2014, p. 76), que modificariam, ainda que timidamente, o acontecer literário da colônia na década de 1920.

Foi contemporâneo de outros poetas africanos, como Francisco José Tenreiro, Agostinho Neto, Amílcar Cabral e Alda Espírito Santo, todos oriundos das colônias de língua portuguesa. Vasco Cabral compôs o conjunto desses intelectuais que, à época, se encontrava na Casa dos Estudantes do Império, localizada em Lisboa, em decorrência da bolsa de estudos para cursar o nível superior.

Após concluir o ensino superior, em 1950, em Ciências Econômicas e Financeiras, participou do IV Festival Mundial da Juventude, na Romênia. Novamente em Lisboa, esteve preso por cinco anos, em virtude do perigo que poderia representar para a política ditatorial portuguesa. Já em terras africanas, em 1956, encontrou-se com o companheiro Amílcar Cabral e juntos fundaram o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Sete anos depois, lançou-se à luta armada inserindo-se na revolução que duraria onze anos.

Desde a década de 1950, exatamente em 1951, começou a escrever os seus primeiros poemas que, lamentavelmente, só os viu publicados trinta anos depois, em 1981, com o lançamento do seu livro *A luta é a minha primavera*. Talvez a falta de visão da nova administração para tão

nobre empenho em defesa da nação, ou mesmo o Estado surrupiado que deixaram os portugueses ao retirarem-se da Guiné, contribuiu para retardar a publicação da coletânea de poemas de Vasco Cabral.

No prefácio do livro, assim se posiciona Fernando Martinho acerca de tão importante publicação:

O presente volume, que documenta uma actividade poética, de 23 anos, entre 1951 e 1974, vem confirmar que a poesia na Guiné-Bissau não nasce em 1977, com a antologia poética *Mantenhas para Quem Luta!*, mas mais ou menos no mesmo período em que se verifica o nascimento da poesia moderna de Angola e Moçambique (MARTINHO, 1981, p. 8).

Ao mesmo tempo que exalta a obra no tempo decorrido, o prefaciador a coloca em destaque junto à poesia angolana e à moçambicana - assim como a cabo-verdiana e a são-tomense -, defendendo-a como poesia pioneira, poesia moderna. Russell Hamilton (*apud* AUGEL, 1998, p. 161) corrobora essa posição e lembra ter Vasco Cabral começado a escrever já em Lisboa, bem antes das lutas independentistas.

Isso implica dizer que sua criação poética faz-se presente bastante antes da Revolução, conferindo-lhe pioneirismo. Indubitavelmente, a Revolução foi um momento propício que serviu de base para o surgimento de poetas que tematizam a história de Guiné-Bissau. É possível afirmar que a Revolução foi concebida também pela obra poética de Vasco Cabral, tendo, logicamente, a ideologia nacionalista e a liderança militante na pessoa e na obra de Amílcar Cabral, considerado o pai da nação guineense.

Para tal concepção, o impulso maior adveio da Casa dos Estudantes do Império, um “espaço-tempo de consciencialização dos estudantes africanos” (MATA, 2015, p. 10). Os encontros e as discussões em torno das ideias marxistas e da atual concepção da África promoveram o que, mais tarde, causaria terror e derrota à administração colonial. Segundo Laranjeira (*apud* COSTA LEITE, 2014, p. 28), “os escritores africanos de língua portuguesa, influenciados pelos filósofos Karl Marx, Jean-Paul Sartre e Albert Camus, passaram a se concentrar nos temas da revolta e da revolução”.

Em meio a um ambiente de guerra contra o perverso sistema colonial, Vasco Cabral não abandonou a caneta e o papel. Sua obra é bastante relevante no processo de luta, pois o poeta testemunhou o quadro de segregação e de humilhação pois o poeta testemunhou o

quadro de segregação e de humilhação ao qual os guineenses estiveram submetidos". Foi fundador e presidente da União Nacional de Escritores da Guiné-Bissau e representou o país no exterior por diversas ocasiões. Destacou-se como comandante político da guerrilha de libertação nacional. Como escritor, foi fundador e presidente da União Nacional de Escritores da Guiné-Bissau (UNAE). Contudo, notabilizou-se não só pelo texto poético, mas também pelos textos relacionados à cultura e à política (AUGEL, 1998, p. 172). Segundo Costa Leite (2014, p. 29):

Vasco Cabral é o poeta guineense que mais poemas escreveu durante o período pré-independência, embora só depois da independência, em 1981, os visse publicado na íntegra. O seu poema *Ricaço*, de 1951, marca o início da sua poesia e da poesia em língua portuguesa, na Guiné-Bissau.

O ex-combatente e estadista Vasco Cabral é o decano dos intelectuais guineenses. Seus versos plasmam os seus ideais: a luta e a esperança por uma Guiné livre e autônoma estão presentes em toda a sua produção literária. A narração produzida pelo poeta, seja antes ou no meio da guerra, documenta a história do país, servindo, então, de estímulo para novos escritores. Mesmo em idade avançada, o engajamento poético revelava sua destreza. Faleceu em 2005, aos 79 anos, em Bissau.

Vasco Cabral interpreta com maestria as temáticas sociais. Não era incomum viver as vidas machucadas, os sinais de angústia, as lágrimas contidas e, literalmente, o sangue derramado de quem foi e continuava sendo explorado. O caos social e humano presente levou o poeta a criar um universo verbal que descrever a dor de uma nação em busca de sua liberdade e de paz.

No poema "Pidjiguiti" (CABRAL, 1981, p. 91), o eu lírico revela as angústias de quem testemunhou o massacre do Pidjiguiti³. A violência da polícia colonial está metaforizada nos versos que formam cada estrofe. O texto é o lugar de revelação do poeta perante a exploração e a injustiça imputadas ao seu povo:

3. O dia 3 de agosto de 1959 ficou marcado pelo assassinado dos trabalhadores do porto de Bissau. Na ocasião, os estivadores e marinheiros fizeram greve por melhores salários e menos exploração. A resposta por parte das autoridades coloniais logo veio em forma de chacina. Dezenas de pessoas foram mortas ou feridas. Esse ato de violência foi marcante para a história da Guiné-Bissau. A partir do massacre, o PAIGC tomou corpo como partido político e impôs-se contra toda administração colonial, ações que desencadearam o processo de luta armada em 1963 em prol da independência. Leia-se Pidjiguiti, o nome que leva o porto. Talvez, por equívoco de impressão, o título (e também no corpo do poema) tenha sido registrado Pidjiguiti.

3 de Agosto.
1959.

Bissau desperta inquieta
do sono da véspera.

Sopra um vento de morte
no cais de Pidjiguiti!

E de repente
o clarão dos relâmpagos
o ribombar dos trovões.

O meu povo morre massacrado
no cais do Pidjiguiti!

Um clamor de vozes
ameaças e pragas
fulminam o espaço
num coro de impotência.

O meu povo morre massacrado
no cais do Pidjiguiti!

O descontentamento, o repúdio, a revolta e a morte estão expressos no poema. Trata-se da representação do evento trágico ocorrido na data referida no início do poema. Em 1959, Bissau foi testemunha da execução dos estivadores que, não suportando mais os duros trabalhos e os baixíssimos salários, manifestaram-se clamando por justiça. Segundo Leila Leite Hernandez (2008, p. 543), “A resposta da administração colonial fez-se na forma de violenta repressão, acarretando 150 mortes”. Portanto, no poema materializa-se forte denúncia àqueles que se apoderaram-se dos destinos do país.

É notório o quanto solidário é o poeta com sua gente, colocando-se no lugar de quem estava lá, no exercício da lida e frente a frente com o invasor. A revolta externada é direta, contumaz para com aqueles que ocupavam a função de oprimir o povo. A opressão é apreendida e sentida pelo poeta e, portanto, verbalizada em versos. É a poesia engajada, dedicada aos fatos que marcam a história do povo guineense. Para Patrícia Villen, o poeta, cujo caminhar é de inteira concordância com Amílcar Cabral, denuncia as contradições e “os verdadeiros efeitos do colonialismo para sociedades submetidas secularmente a esse sistema de dominação” (2014, p. 33). Sua poesia não tem outro rumo senão o da denúncia e do engajamento. A narração da história da nação expõe, exclusivamente, as dores e as lutas empreendidas às gentes desprovidas, o que, naturalmente, transparece no teor literário.

A produção de Vasco Cabral indica também o trajeto feito por quem se propôs a desarticular as formas literárias que objetivassem atender à literatura colonial. A nova concepção de vida exigia padrões literários diferentes, segundo a causa que defendia. A rebeldia ao modelo de literatura imposto pela metrópole passa a ser visível. O poeta engajado não se vê isolado do seu meio social. A causa do povo, prioritariamente, passa a ser a sua causa. A dor que envolve o povo passa a ser a sua. De fato, ser engajado é sair de si, do seu mundo interior e tomar conhecimento do problema da maioria. Consequentemente, é dar-se pela causa do coletivo. Nas palavras de Augel (1998, p. 179), “o poeta se arvora a profeta e porta-voz do desejo coletivo das comunidades oprimidas, transmitindo a certeza de uma mudança”.

Pascoal D'Artagnan Aurigemma: celebração e luta em ecos libertários

Artagnan Aurigemma nasceu em 15 de março de 1938, em Bissau, onde morreu em 7 de novembro de 1991. Sua poesia tem traços marcantes que evidenciam a causa pela qual viveu e lutou. O sofrimento dos seus compatriotas sob o colonialismo, do jugo desigual e da falta de liberdade imposta pela administração portuguesa, serviu de base para a sua atmosfera poética.

Enquanto viveu, considerando as condições por que passava a nação, não chegou sequer a publicar um livro depois da Revolução. É sabido que seus primeiros versos datam de 1953, com a escrita do poema “Pensamento”. Na ocasião, estava em Mindelo, ilha de São Vicente, Cabo Verde, realizando a primeira parte dos estudos secundários. Era apenas um jovem de não mais que 15 anos de idade com um olhar além do seu tempo. Seguiu, então, para Coimbra onde cumpriu a segunda parte de seus estudos (AURIGEMMA, 1996, p. 18). Em 1989, publicou seu último poema, intitulado “Harmonia e esperança”, escrito na Guiné-Bissau. A sua obra completa está contida no livro *Djarama e outros poemas*, publicado em Bissau, em 1996, com setenta e sete poemas.

Antes da Revolução é possível encontrar poemas dispersos na antologia *Poilão*, de 1973. Esta foi a primeira antologia poética publicada na Guiné-Bissau contendo poemas de Aurigemma. Dezessete anos depois, em 1990, seus versos apareceram na segunda antologia, denominada *Antologia poética da Guiné-Bissau*. Um ano após sua morte, em 1992, deu-se a publicação de outra antologia, *O eco do pranto*, e nela

constavam mais alguns poemas de Aurigemma dedicados à criança. Os jornais *Nô Pintcha* e o *Bolamense*, ambos guineenses, bem como o periódico português *Jornal da Covilhã*, também publicaram alguns de seus poemas. O Brasil não esteve isento nessas ações; prestou-lhe honras o professor Hildo Honório do Couto, da Universidade de Brasília (UnB). Em visita à Guiné-Bissau no ano de 1990, Hildo conheceu o poeta e comprometeu-se em publicar sua obra, o que se concretizou, em 1994, no breve livro intitulado *Amor e esperança*, que integrava a coleção *Vozes d'África*. Segundo Augel (*apud* AURIGEMMA, 1996, p. 10), esta foi “a primeira publicação individual de Pascoal D'Artagnan”.

Assim como outros poetas guineenses de sua época, Pascoal D'Artagnan deixou uma obra marcada pela denúncia. Trouxe à luz as atrocidades do tempo colonial e não cansou de afirmar a necessidade da independência nacional. A compreensão de Octavio Paz (1982, p. 55) de que “as palavras do poeta são também as palavras de sua comunidade” coincide com a vida e a produção poética de Aurigemma. Literalmente, sua vida se fez poesia. “A palavra do poeta se confunde com ele próprio. Ele é a sua palavra” (PAZ, 1982, p. 55). Isso equivale a dizer que sua obra está tomada de gritos pessoais em favor dos guineenses e do homem africano em geral.

A percepção do poeta se dá através do vasto território da longa noite colonial, no que tange ao aniquilamento social do indivíduo e à privação de liberdade. Nesse sentido, o ato de poetar conduziu-o a retirar de si o “grito aglutinado” e o “suspiro abafado” (AURIGEMMA, 1996, p. 121) que sufocou seus irmãos. Essa posição encontra fundamento no pensamento teórico de Antonio Cândido (2000, p. 22) de que a arte pode ser, “eminente mente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista”. De fato, a poesia de Aurigemma, o poeta do “grito aglutinado”, é arte verbal singular em que a realidade está artisticamente registrada. A totalidade de seus poemas, produzidos nas décadas compreendidas entre 1950-1980, considerando o contexto social, político e econômico que enfrentava o país, é um registro da história da Guiné. Toda a sua obra funciona como um refletor diante das péssimas condições de vida do povo. Reconhecendo-se como poeta engajado, não se negava a confirmar o zelo que mantinha com as suas gentes.

No seu universo poético, a mulher, em meio à dominação masculina, fruto do próprio sistema social africano ou submissa aos parâmetros das mais diversas religiões, tem lugar e voz. A figura feminina é dotada de lirismo e representatividade. Desprovida de formas idealizadas, são revelados acontecimentos presentes ao

universo social a ela reservado: a maternidade, a fome, a prostituição, a participação na luta pela independência, a prisão...

A fome desequilibra os povos, animaliza-os, desonra-os. No poema "Mamãe-Mulher" (AURIGEMMA, 1996, p. 41), de 1972, a fome personifica-se no retrato de uma mulher.

Era meio-dia em ponto!

Sol firme sobre aquela estrada-sangue
verdade lágrima escorregando sobre um chão-dor

Os pés dela caminham

Pés negros
nus
beijados pela poeira
do cansaço
do desespero

Pés negros de Mamãe-Mulher

Era meio-dia em ponto!

Nem *cassequé*⁴
nem *nhelém*⁵ havia
na boca do *estango*⁶ de Mamãe-Mulhe

Os olhos dela
- ansiosos e brilhantes
buscam o longe

a certeza
o triunfo

Era meio-dia em ponto!

(Pilum de Bás, Taberna de Biafra, 1972)

A miséria do povo é evidenciada. A voz do eu revela que, sob o sol firme do meio-dia, a mulher guineense busca por "cassequé" e "nhelém", que não lhe chegavam ao estômago. Escrito nos anos finais da guerra colonial, o poema evidencia a situação crítica em que se encontrava a população. A deplorável condição da mulher de pés

4. Peixe seco, a comida mais barata possível.g

5. Arroz de má qualidade, quebrado, mais barato.

6. Forma crioula para estômago.

negros e nus chama a atenção. Nomeada como “Mamãe-Mulher”, em letra maiúscula, ela é a personificação da Guiné-Bissau potencializada pelo traço poético de Aurigemma.

A criança maltratada, faminta, doente e abandonada também está representada na lírica do poeta; alguns poemas, no entanto, enaltecem a criança africana e conclamam a nova geração a se tornar responsável pelo futuro das nações. Do mesmo modo, fica evidente a vida difícil do homem trabalhador e construtor da nação, desprovido de direitos básicos. Esse homem, força motriz do trabalho braçal que gera regalias aos brancos administradores, é desafiado a lutar e a romper as barreiras da trágica sina colonial.

Diversos outros temas surgem ao longo da produção poética de Pascoal D'Artagnan Aurigemma: a exaltação, a esperança, a coragem, o clamor pela paz, as homenagens aos heróis da pátria, entre outros. Tudo isso caracteriza a amplitude de sua obra e a relevância do poeta na (re) construção da nação. Seus vários olhares marcam-no como um poeta engajado, do povo, capaz de ir além da esfera coletiva e perscrutar o íntimo pessoal dos sujeitos que fazem e compõem a nação guineense.

A origem do poeta, o meio onde cresceu e os lugares por onde viajou fizeram de Aurigemma uma figura mais cosmopolita, cidadão do mundo, um ser eclético. O poema “Djarama” (AURIGEMMA, 1996, p. 27), que abre o livro *Djarama e outros poemas* (1996), começa exaltando a África e, em seguida, algumas figuras gradas da intelectualidade africana e mundial, associando-as ao movimento da negritude. Finaliza com um comportamento de paz, agradecendo a Alá, divindade máxima do islamismo, muito presente no universo religioso guineense (AURIGEMMA, 1996, p. 27-28). Nesse poema, tem-se um breve resumo de quem é essencialmente o poeta, levando Augel (1998, p. 203) a chamar-lhe “poeta da ternura humana”. Assim, a crítica faz sua descrição:

D'Artagnan era filho de pai italiano e de mãe mansoanca. A sua origem afro-européia pode ser notada ao longo de toda sua obra: como verdadeiramente africano, sentia-se profundamente enraizado na sua terra natal e a tudo o que lhe diz respeito. Seus versos telúricos, impregnados pelos aromas e cores de sua terra, pelo amor pela natureza, pela gente de seu país, ombreiam com aqueles que refletem seu humanismo sem barreiras, sua preocupação pelo social e pelos destinos do homem e da mulher. Os costumes e a cultura balanta estão presentes em muitas passagens, apesar de muito conscientemente o poeta não limitar suas referências a esta etnia, usando termos também de várias outras línguas, como os títulos das suas coleções bem o mostram (AUGEL, 1998, p. 208-209).

É perceptível que a poesia de Aurigemma está focada no universo guineense. Independentemente da etnia a que pertença e da imagem que ele tenha do mundo, é na Guiné, pela Guiné e pelos guineenses que sua poesia se manifesta. Segundo Alda Neves (1996, p. 23), que prefaciou a obra,

está lá tudo na poesia de Pascoal D'Artagnan Aurigemma: a liberdade, a compreensão, a fraternidade, a solidariedade, a consciência política, a universalidade. O amor em canto dolorido quando a mágoa habita a alma do Poeta. O amor no “poema-amor” que nunca escreveu e que devia ser para a Mãe. A harmonia e a esperança, a felicidade e a inocência. A pureza e o sorriso. A criança e o amanhã. África e o mundo. E o sonho.

A universalidade mencionada pela prefaciadora refere-se ao contato do poeta com o mundo, com outros poetas e intelectuais, com temas distintos e sempre relacionados a sociedade. Sua produção absorve temas variados que ultrapassam o contexto social no qual está inserido.

Na investigação sobre a sua produção, observamos que o livro *Djarama e outros poemas* (1996), está organizada em três partes: *Djarama*, com 32 poemas; *Bumbulum de Clabus*, com 26 poemas, e *Nénom, Nenó N'té*, com 19 poemas. Antecedendo cada parte há uma página ilustrada, um texto pictórico sem autoria nem datação, mas com fortes indícios de que dialoga diretamente com os títulos *Djarama*, *Bumbulum de Clabus* e *Nénom, Nenó N'té*.

Na primeira parte, *Djarama*, expressão em fula, há a imagem de uma mulher acenando com a mão em sinal de agradecimento, ato que representa a tradução do termo. Na segunda parte, *Bumbulum de Clabus*, expressão em balanta, consta a imagem de um homem junto a um instrumento musical, o que remete à ideia do tocador junto ao tambor. Na terceira e última parte, *Nénom, Nenó N'té*, expressão em crioulo, está a imagem de duas mulheres, certamente representando o reencontro, tradução do termo utilizado no título, para demonstrar contentamento por encontrar alguém que há muito tempo não se via.

A respeito do percurso do poeta, importa mencionar que ele não participou da luta armada em seu país. Em pleno colonialismo, o engajamento abraçado materializou-se em sua poesia, sendo, por essa razão, preso pela PIDE/DGS⁷. Augel (1998, p. 211-212) ressalta que

7. Após 1969, a Direção-Geral de Segurança (DGS) foi o órgão policial português que deu continuidade à Policia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE).

D'Artagnan sofreu perseguições e foi vítima de incompreensões e intrigas. Esteve na prisão em dois momentos distintos, antes e depois da independência, e poemas seus foram escritos na Ilha das Galinhas, onde havia desde os tempos coloniais um temido presídio e campo de concentração. O tom dos poemas denota bem os sentimentos de um prisioneiro. Entretanto, não são poemas derrotistas.

Ele também não foi membro do PAIGC, embora grande parte de sua poesia esteja arraigada nos ideais da luta de libertação. De modo geral, Aurigemma demonstra o quanto acreditava na causa pela qual lutava Amílcar Cabral, além de que a defendia. Sua voz poética se fez mensagem dessa luta, assaz engajada. No poema "Reticências" (AURIGEMMA, 1996, p. 65) conclama:

Vamos escrevendo poemas
todo o mundo vai escrevendo poemas
Poemas são a canção
poemas são a revolução

E quando o grito enfim ecoar
bradamos:
revolução!

Bubaque, 1963

Em seu projeto estético, o vocabulário do crioulo, o das línguas nacionais, o do francês, o do inglês e até o do árabe possuem significado. A variedade lexical denuncia a multiplicidade étnica que é a Guiné-Bissau, assim como revela o conhecimento de mundo do poeta e os sinais de sua pertença à nação. A inserção da oralidade no corpo do texto fortifica a poesia guineense e alarga o caminho da identidade africana. É momento de romper-se o duro silêncio imposto às práticas tradicionais. Para Sartre (1960, p. 124), "o poeta [...] tenta deixar-se possuir pela negritude de seu povo". Nesse sentido, abre-se espaço para o protagonismo das pessoas do lugar: aqueles que faziam a submissa Guiné dos anos 1970 saíram do anonimato e passaram a ter nome, história e identidade. O poema "O cantor miserável da noite no cais" externa o fato.

Eu sou o cantor miserável da noite no cais!

Estão ali
no cais

Ansuname Becô, Infamará, Bicinti Cabupar, Malam Seidi,
Djodje Badiu, Batipom Cá...

Estão ali uma data de anónimos
da noite no cais!

Barco veio: de onde?

Mar salgado saberia contar a história
de um gigante de vapor
que rompeu seu segredo
de Europa para cá...
Estão ali uma data de anónimos
da noite no cais!

Para que aquela gente?
Aquela gente?

Gente para carrego de sacos fartos e tantas caixas de
whisky and coca-cola and beer
que o mundo galã há-de consumir
em noites diferentes
das noites no cais...

Irmão,
eu sou o cantor miserável da noite no cais!

Porque no cais
encontro águas ensaudadas e mansas beijando estacas
rogadilha de ostras calcáreas de bagres e barbos
de bentanas e esquilões
que menino pescador de cana e linha
vai ali pescar!

Porque no cais
encontro o tronco forte do homem qualquer untado de
calor
quente rolando corpo abaixo
como gotas de lágrimas amargas expoliadas
dum gesto forte
de sofrimento longo...

Porque no cais
encontro a menina Penina que não sabe viver para a
seriedade

onde mastigaria –gulosa e totalmente–
outro pão de menos veneno...

Porque no cais
encontro o Velho Camarada que um dia
levado pelo mar da revolta
tomou rumo naquele vapor tamanhão
ali aprendeu ele a abocar bem o cachimbo da
esperança
e a dar riso franco ao mundo sórdido...

Porque no cais
encontro o ar erguido altivo e pantomineiro
daquele patrão-mór de olhar agudo e desconfiado
e do interessante fulano de tal que manobra
lindo seu guindaste made in England...

Porque no cais
encontro migalhados: Bicinti Cabupar, Djodge Badiu,
Ansuname
Becô, Infamará, Malam Seidi, Batipom Cá
e mais uma data de anónimos da noite no cais!

Barco veio de onde?

Não interessa saber, irmão
não interessa!

Se cais não houvesse
gente anónima não tinha no cais
Nunca
nunca gente poderia ouvir a história que o mar salgado
deveria contar!

(Plubá, Bissau, 1975)

Esse eu, o “cantor miserável”, ergue a sua voz a favor dos anônimos, que são indiferentes para o patrão colonial, mas protagonistas no caminho que aponta para o devir. O longo poema expõe o estado caótico da comunidade. Embora, para os mandatários da nação, metaforizados como “o mundo galã”, a mesa estivesse sempre abastecida, o mesmo não acontecia com a “gente para carrego de sacos fartos”. O clima que envolve o texto é de inquietante reflexão, tristeza, dor e revolta. Prosseguindo, o eu lírico relata toda a ambientação do cais. Local de trabalho do homem guineense, é também metáfora da nação: “encontro migalhados: Bicinti Cabupar, Djodge Badiu,

Ansuname/ Becô, Infamará, Malam Seidi, Batipom Cá/ e mais uma data de anónimos da noite no cais!". Nessa perspectiva, o ofício de poeta de Pascoal D'Artagnan Aurigemma, além de narrar a história da Guiné-Bissau, lembrando-se também da presença do "Velho Camarada" e da ideologia socialista presente no caminhar para a Revolução, traduz as mazelas da sociedade antes e depois da independência. Como poeta e intelectual comprometido com os ideais da libertação do país (ainda que não de forma ativa), possuía uma percepção aguçada e única dos fatos e da individualidade humana, capaz de impulsionar a imaginação criadora e a reflexão crítica.

Tony Tcheka: poética da dor-esperança

Tony Tcheka nasceu em 1951, em Bissau, no dia 23 de dezembro. Ainda na infância, contemplou momentos que marcaram a história e o destino de seu país: o retorno de Amílcar Cabral à Guiné e a repressão aos estivadores do porto de Bissau, conhecido como Massacre do Pindjiguiti, episódio que provoca o início da luta armada, entre outros eventos.

Antonio Soares Lopes Júnior é seu nome, porém tornou-se conhecido no cenário literário com o pseudônimo Tony Tcheka. Ainda bastante atuante, não poupa palavras e sentimentos para narrar a memória da nação, seja pelos cantos e encantos da palavra poética, seja como jornalista. É um escritor engajado e comprometido com o futuro do seu país. Sempre mantendo um olhar específico sobre a criança guineense, faz emergir uma poesia de crítica da realidade, projetando um devir mais humanizado.

Desde 1974 o poeta desenvolve atividade jornalística. Atuou como correspondente do jornal português *Público* e da Agência Lusa e desempenhou a mesma função em outras empresas de comunicação: *BBC*, *Voz da América*, *Voz da Alemanha* e *RTP-África*. Além de sua atuação como jornalista, foi secretário da União Nacional de Escritores da Guiné-Bissau (UNAE) e trabalhou na organização não governamental sueca *Radda Barmen*, de amparo à criança. Foi diretor da Rádio Nacional da Guiné-Bissau, a RDN, além de chefe da redação e diretor do *Nô Pintcha*, periódico guineense ainda hoje em atividade. Desde cedo, realizou diversas ações: participou como prefaciador da antologia poética *Mantenhas para quem luta!*, em 1977; publicou dezesseis poemas na *Antologia poética da Guiné-Bissau*, em 1990; organizou a coletânea *O eco do pranto*, em 1992, cujos poemas retratam o péssimo estado da criança guineense tomando como fundo literário os anos da pós-

independência; publicou *Noites de insônia na terra adormecida* (1996) e *Guiné sabura que dói* (2008), obras individuais anteriores à da análise em curso, *Desesperança no chão de medo e dor* (2015).

A assertiva de Octavio Paz (1982, p. 53) de que “quase todas as épocas de crise ou decadência social são férteis em grandes poetas” explica o sentido da poética de Tony Tcheka. Indiscutivelmente, ele é um desses poetas que atende à fertilidade do fluir artístico no meio do chão de dor. A sua poesia expõe as feridas da sociedade guineense denunciando o caos operado pelos dirigentes do país. Com efeito, Moema Augel lembra que “caindo no caos causado tanto pela herança colonial quanto pelo desgoverno, pela inoperância e pela corrupção, o país, trinta anos após a independência, ainda não se encontra capaz de caminhar pelos próprios pés” (2007, p. 175). Esse cenário de desespero e de angústia é tematizado na escrita de Tcheka gerando um clima não somente de denúncia, mas também de tensão. O poeta sente-se tomado por uma necessidade de revisitar o passado para compreender o presente e nele intervir.

Na perspectiva de Letícia Valandro (2010, p. 55), “somente através da conservação da memória, da reflexão e conscientização acerca de acontecimentos e experiências vividas o presente pode ser melhor compreendido e o futuro mais bem projetado e realizado”. Assim é a poesia de Tony Tcheka. O escritor demonstra ser um poeta popular, engajado no seu lugar e na sua gente, fazendo do seu ofício a sua missão. Sua juventude foi marcada pela guerra, rendendo-lhe um compromisso inadiável com a palavra, por ele transformada em instrumento de propagação do clamor das vozes.

Segundo Antonio Candido (2000), as aspirações e valores de um indivíduo no seu determinado tempo dissolvem-se nele próprio, no indivíduo, o que coopera para sua identidade. Ao poetar, Tcheka confunde-se com sua arte. Não por acaso, o título do livro *Desesperança no chão de medo e dor* (2015), aponta explicitamente o objetivo pelo e para o qual foi escrito. Não parece haver ambiguidade na intencionalidade. A memória, a denúncia e o desabafo são perceptíveis do começo ao fim, nas dezenas de poemas que compõem a obra. No prefácio, Augel apresenta suas impressões sobre o livro:

Em *Desesperança no chão de medo e dor*, são radicalmente outros tantos o enfoque quanto o propósito do autor. O título deste terceiro livro dispensa a dualidade, não trazendo dúvida quanto ao conteúdo: predominam amargura, pranto, insone pavor... Um dorido e furioso canto, mergulhado no sangue da história recente,

pesadelo real que assolou a Guiné-Bissau. São versos esteticamente imbricados numa revelação de realismo traumático, em exposição crua, ensejando pôr a nu a humilhação (AUGEL, 2015, p. 14-15).

Expor a humilhação sempre é doloroso, inaceitável para alguns. O poeta, no entanto, deixa-se levar pelos versos e pranteia seu canto realista sem inibições. O poema “Finisterra” (TCHEKA, 2015, p. 38-39), dividido em duas partes, equipara a Guiné à terra distante, longínqua, ou seja, o “fim da terra”, a “terra do fim”, os “confins do mundo”. Nele, o eu lírico está fragmentado, decomposto, resultado das gentes diversas que não conseguem encontrar-se no seu próprio chão.

I

Encura-se-me o pensamento
truncado no sonho que não amanhece
escôo por dentro de mim liquefeito
reduzo-me em partículas decompostas.
escasseia o tempo
que se me escapa pelos corredores da hesitação
Entre mim e ti minha terra sugada
tolhida de seiva
excisada com foices de finisterra
sedimentando uma cratera
de esquecimentos
subtraindo o diálogo
em lavas de solilóquio amnésico

II

Na imensidão do silêncio
aperta-se-me o peito
que se afoga no corpo robot
como quem parte
mas ficando.
(Bissau)

Na primeira parte do poema, os versos indicam, num tom de denúncia e desabafo, o quanto a Guiné-Bissau é esquecida. Verbos como “encurtar”, “truncar”, “escoar”, “reduzir”, “escassear”, “hesitar”, “tolher”, “excisar” e “subtrair” formam uma isotopia cuja finalidade é apresentar o quase estado de falência do país no atual cenário político. Na segunda parte, percebe-se que o eu lírico se mostra em estado de insatisfação pela “imensidão do silêncio” em que se encontra. Considerando ambos os momentos, Campato (2015, p. 168) assim define o poeta: “O sujeito poético faz-se centro da atenção do poema,

o qual, assim, enquadra-se como intimista e confessional. [...] Tony Tcheka torna claro o desejo de evadir-se".

O poema é rico em metáforas que redimensionam a distopia, causando medo no ato de descobrir-se e compreender-se. Em sua poética, cumprem-se as palavras de Paz (1982, p. 162) quando afirma que "o homem anda desamparado, angustiado, buscando esse outro que é ele mesmo". Ao descobrir-se, vem a insatisfação. A dinâmica dessa descoberta, pelo papel que ocupa no centro de sua própria existência, geralmente se faz em períodos de extrema dificuldade. Assim foi para o povo da Guiné: descobrir-se, deparar-se consigo e pasmar-se perante o caos. No verso "entre mim e ti minha terra sugada", o sexto da primeira estrofe, a escolha do pronome possessivo revela o sentimento do eu protagonista em relação ao seu local de origem. A condição do local, da "terra sugada", indica a sua capacidade de compreender os processos históricos vividos. Nesse prisma, a consciência histórica adquirida nos meios socioculturais dos africanos, de modo geral, e dos guineenses, de modo particular, é que lhe permite definir a terra como tolhida, excisada, esquecida. Em síntese, uma terra no fim da terra.

Na segunda parte, que soa como uma conclusão da primeira, o eu lírico não se cala. A dor do aniquilamento de sua pátria aperta-lhe o peito por se ver guineense e não se negar, não deixar seu torrão natal. A antítese de partir e ficar revela que, na imensidão do silêncio, há gritos de quem não quer e não pode calar-se. O último verso, "mas ficando", rompe com todo ideal de partir, de deixar a nação, de acovardar-se e de silenciar-se perante a longa noite colonial, assim ao caos que se instala no presente. A decisão de ficar implica lutar, manter o fio da esperança viva, apesar da desesperança que predomina.

O poema "Guineense" (TCHEKA, 2015, p. 20) transporta o leitor a situar-se historicamente em dois tempos. O primeiro é o tempo em que a palavra possuía o poder de gerar, de conceber; o segundo é aquele em que todos são testemunhas do silêncio causado pelo descontentamento do presente: "o silêncio/ troveja/ em sentimentos/ despedaçados/ por novos pajens".

A localização temporal da palavra pode referir-se aos momentos de busca, de luta e de utopias, necessárias ao povo que combatia. No presente, indicado pelo vocábulo "hoje", resta a distopia, desintegração dos sentimentos um dia fecundados. Ouçamos o canto revelador do eu poético:

Somos
o desfalecimento
lento
do eco-razão
das vozes da terra
que ontem fecundaram
*lalas*⁸ e *bolanhas*
construindo na palavra.
Hoje, sem voz, calamos
o silêncio
troveja
em sentimentos
despedaçados
por novos pajens
da corte de demus!
(Bissau)

Nos três primeiros versos, há um reconhecimento, uma rendição muito clara do estado amorfo guineense frente à resistência. O poeta, em nome de todos os guineenses, revela a decadência da sociedade. O verbo “desfalecer” implica perder as forças. O “eco-razão” já não cumpre seu papel como outrora, pois desfalecido está. A nova sociedade que se constituíra deixou-se levar por um estado de estranhamento, de silenciamento e de desfalecimento. Os fundamentos que a formaram lentamente enfraqueceram. A palavra que fecundou as *lalas* e as *bolanhas* funciona como uma metáfora assaz, específica para compreender a própria vitória que culminou na independência.

No poema, há um cenário de desencanto revelando, então, o fatal: “hoje, sem voz, calamos”. Não há vozes para cantar, clamar, vaticinar. A nação encontra-se num estado letárgico, cuja assombrosa realidade causa estagnação e desesperança. O eu lírico, incomodado com a situação, “troveja”, clama “por novos pajens”, no intuito de assegurar o destino da nação.

No poema “Meu chão, minha gente” (TCHEKA, 2015, p. 18-19), essa desilusão é encontrada do início ao fim, sem nenhuma possibilidade de variação. O poema exprime intranquilidade. Diferentemente do lirismo de Vasco Cabral, por exemplo, a esperança cede lugar à desesperança, e a distopia toma todo o cenário poético.

8. Refere-se a zonas de capim baixo na Guiné-Bissau, precisamente mais ao norte do país.

Pisei o chão
escorria água.
medrei o tempo
salpicou-me sal.
abracei o vento
o bafo morno do *kufentu*⁹
ondulou na minha cara ressequida.
Olhei à volta, nada vi.
ninguém ouvi. Medi os passos
senti que estávamos todos ali,
no mesmo chão.
saboreei solidão, mas éramos muitos
e todos sem ninguém
caminhando no mesmo chão descaminhado
asfaltado de dor-gente
que brota do chão que sente
expelindo bolhas de desassossego.
Desço na vertical
chego ao chão na hora
em que a palavra entorpece
na eira labiríntica
o sono amolece
o sonho dessazonado.
(Bissau)

O poema, na primeira pessoa do singular, bem mais parece a narração de um sonho. O poeta pode ter aproveitado a particularidade do sonho, que, por si só, é um mundo de possibilidades repleto de devaneios e fantasias, para revelar como foi concebido o trauma na intimidade do indivíduo e, ao mesmo tempo, do coletivo. Conter em si a dor dos seus fez e faz de Tony Tcheka um escritor compromissado com sua história e com seu povo: “o homem é inseparável de suas criações e de seus objetos”, ensina Octavio Paz (1982, p. 145).

Na continuidade da análise, nota-se que o eu lírico, ao pisar o chão, que denota a terra em que as gentes vivem, descortina-se, sente-se só. Solitário, introspectivo, sente o vento que o abraça; porém o vento é seco, agreste – é o *kufentu*. No deserto da vida, sente as inquietações da alma, inquietações a partir de si próprio e do mundo circundante. O lirismo expressa o desespero das lembranças; estas que vão e vêm, que amargam a alma, que sufocam, que deprimem e que produzem “tantas frustrações causadas pelo mal-estar social vivido no seu país” (SEMEDO, 2015, p. 107).

Nesse cenário, todos pertencem à mesma realidade e comungam do mesmo chão, do “chão descaminhado/ asfaltado de dor-gente”,

9. Vento seco, vento agreste.

“expelindo bolhas de desassossego”. Trata-se, portanto de um lamento, construído graças ao ritmo e às palavras que formam os versos. A distopia, traduzida em metáforas, elucida o modo como os regimes políticos, seja no período colonial ou no atual, instalado no país, desumaniza todos. Sob tal prisma, a crítica aguda do poeta é um convite à contemplação de uma nação que sente a onipresença da dor, metonimicamente substituída pela fome, pela injustiça, pela desigualdade, pela corrupção. Contudo é, ao mesmo tempo, um chamamento para revelar a esperança, o desejo, a persistência e a luta do país para ocupar um outro lugar na história. *Desesperança no chão de medo* e dor faz de Tony Tcheka “poeta de olhar vigilante e insone, possuidor de um lirismo indignado, postura participativa, sensibilizada e sensibilizadora, destilada em versos de grande criatividade” (AUGEL, 2015, p. 151).

Movidos pela força de um dia ver o caos dar lugar à ordem, os poetas contribuíram, e ainda contribuem, com uma literatura capaz de revelar a verdade dos fatos. Acreditaram na construção da nação e por ela tornaram-se poetas militantes. Suas obras conferem profundo engajamento nesse projeto coletivo. Nelas, efetiva-se a esperança por dias melhores, mas ainda permanecem as lembranças da “longa noite colonial” no temido chão de dor.

O empenho em narrar a nação por meio de sua produção qualifica-os como heróis de sua terra. O repúdio ao colonialismo, à opressão do colonizador, à condição do marginalizado, ao papel subalterno da mulher, à infância ameaçada, à fome, ao apagamento das tradições e ao silenciamento das línguas nacionais assim como o enaltecimento à permanência do ardor revolucionário, ao amor à humanidade e à esperança marcam a identidade do povo guineense e, naturalmente, são temas presentes na arte literária que foi formada no transcurso da história do país.

Referências

AUGEL, Moema Parente. *A nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1998. (Série Literária Coleção Kebur, 8).

AUGEL, Moema Parente. A vigilante poética de Tony Tcheka. Prefácio. In: TCHEKA, Tony. *Desesperança no chão de medo e dor*. [Bissau]: Corubal; [Lisboa]: Europress, 2015.

AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombro: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

AURIGEMMA, Pascoal D'Artagnan. *Djarama e outros poemas*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas (INEP), 1996.

BISPO, Erica Cristina. Trilhas e rumos das letras guineenses. *Signótica*, Goiânia, v. 26, n. 1, p. 81-104, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/sig.v26i1.29967>. Acesso em: 10 jan. 2015.

BISPO, Erica Cristina. Memória, testemunho e trauma em Tony Tcheka. *Magistro*, v. 1, n. 15, p. 37-51, 2017. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/view/4436/2385>. Acesso em: 5 fev. 2018.

CABRAL, Vasco. *A luta é a minha primavera*. Oeiras: África Editora, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CAMPATO, J. Adalberto. Tony Tcheka – figura luminar das letras guineenses. In.: TCHEKA, Tony. *Desesperança no chão de medo e dor*. Bissau: Corubal, 2015.

COSTA LEITE, Joaquim Eduardo Bessa da. *A literatura guineense: contribuição para a identidade da nação*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

MARTINHO, Fernando J. B. Prefácio. In: CABRAL, Vasco. *A luta é a minha primavera*. Oeiras: África Editora, 1981.

MATA, Inocêncio. *A Casa dos Estudantes do Império e o lugar da literatura na consciencialização política*. 1. ed. Lisboa: União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa, 2015. (Coleção Autores da Casa dos Estudantes do Império).

MATA, Inocêncio. A literatura colonial de inspiração bolamense. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, São Paulo, v. 1, n. 16-17, p. 199-209, 1993/1994. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/africa/article/view/96048>. Acesso em: 15 ago. 2019.

NEVES, Alda. Prefácio. In: AURIGEMMA, Pascoal D'Artagnan. *Djarama e outros poemas*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas (INEP), 1996.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. *Memória d'África: a temática africana em sala de aula*. São Paulo: Cortez, 2007.

SEMEDO, Carlos. *Poemas*. Bolama: Imprensa Nacional da Guiné (Edição do Jornal do Bolamense), 1963.

TCHEKA, Tony. *Desesperança no chão de medo e dor*. Bissau: Corubal, 2015.

VALANDRO, Letícia. Memória e construção da nação guineense. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Santiago de Compostela, n. 14, p. 33-56, dez. 2010. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/87/87>. Acesso em: 10 set. 2019.

VILLEN, Patrícia. Cultura, resistência e transformação na teoria de Amílcar Cabral. *Capoeira: Revista de Humanidades e Letras*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 29-49, 2014. Disponível em: <http://www.capoeirahumanidadeseletras.com.br/ojs-2.4.5/index.php/capoeira/article/view/6>. Acesso em: 12 set. 2019.



Apresentação

Alberto José Mathe (UNISAVE)*

Ao ler este capítulo sobre o percurso narrativo de Mia Couto, chamou-me atenção o diálogo de saberes que se pretende arguir, justamente ao apelar para o mito, a memória, a tradição e a modernidade. Depreendo que a literatura, em especial, a moçambicana, assume-se como um campo de ruptura das fronteiras epistemológicas e que pode contribuir para alcançar novos sentidos e possibilidades de compreensão da realidade, tal como procedeu o projeto desenvolvido pelas ciências da complexidade, na década de 1970, ao estabelecer intercepções híbridas entre os domínios biótico e pré-biótico, natural e artificial, ser vivo e não vivo, fatores biológicos e sociais. A partir de pesquisas de Ilya Prigogine, Henry Atlan, Joel de Rosnay e Edgar Morin, por exemplo, foi possível estabelecer entrecruzamentos entre as partículas que compõem o universo, a vida da terra e o ser humano, as ciências e as artes, inaugurando uma visão mais ecológica que integra e dialoga, apesar de reconhecer as diferenças entre os vários níveis da natureza.

Nesta perspectiva, Ilson Ferreira Martins constrói o seu texto crítico no qual nos possibilita retomar as noções de ordem, desordem, incerteza e organização em diálogo com o pensamento mito-poético da narrativa fundadora, em Mia Couto. A mitologização possibilita a releitura dos mitos fundadores, a revisitação das noções de espaço-tempo por meio de um discurso narrativo que quebra a linearidade do tempo, faz dialogar passado e presente, onde a desordem e a incerteza causadas pela modernidade encontram um ponto de equilíbrio e uma nova ordem com o resgate do passado mitológico para fundar uma nova sociedade, não mais colonial e nem tradicional, entretanto, um entre-lugar composto por embates, rupturas e emergências no qual se opera o hibridismo cultural.

A sociedade moçambicana resulta deste longo contato de culturas entre os povos bantu e os árabes que chegaram por volta dos anos 400 - 800 d.C., depois chegaram os portugueses em 1498. Estes contatos alteraram a estrutura social e cultural dos povos bantu. Que no caso de Norte de Moçambique, onde se situa o grupo étnico dos maconde. Antes da chegada dos árabes e da expansão do islamismo predominavam sociedades matrilineares, dominadas politicamente

* Professor de Literaturas africanas da Universidade Save, em Moçambique, província de Inhambane - cidade de Maxixe. Pesquisador do Grupo de Estudo e Pesquisa em Estudos Comparados, Crítica e Africanidades (GEPECCA/ CNPq).

por mulheres. Destarte, a narrativa de Mia Couto dialoga com este passado histórico, explora a memória coletiva, as tradições africanas, a ambivalência discursiva e cultural, reinterpreta os mitos e adequa-os ao contexto contemporâneo.

Os saberes da tradição são resgatados por meio da representação dos rituais de nascimento, da caça, da colheita, do casamento e da morte. A compreensão desses rituais apela para um diálogo com a filosofia africana contemporânea, história e sociologia, pois possibilita a compreensão do pensamento africano segundo o qual, Deus, os homens vivos e mortos, os mundos animal, vegetal e inorgânico fazem parte de um sistema de referência que interage segundo uma lógica não ocidental/cartesiana, mas própria do africano, inscrita nos códigos da religião tradicional africana.

Estes mitos e rituais reinterpretados pela narrativa coutiana relativizam a polaridade entre mundo material e imaterial, sensível e inteligível, corpo e alma, pois, como diriam Nietzsche e Espinosa, corpo e alma constituem um mesmo organismo. A estrutura mitológica na narrativa coutiana tem a função de nos libertar das crenças não justificadas e apresenta-nos novas possibilidades de interpretação da realidade com base no contexto sociocultural moçambicano, sem recorrer à fragmentação entre a subjetividade individual e coletiva e o cosmos. Ademais, como se evidencia ao longo deste capítulo, os mitos fundadores revelam o respeito que os povos africanos têm para com a natureza, dado que somos feitos da mesma matéria que produziu o universo, somos filhos da mãe terra.

Em **Percursos Narrativos na Literatura de Mia Couto: diálogo, mito e tradição** encontram-se pistas que permitem compreender este universo de possibilidades interpretativas, a singularidade da narrativa moçambicana e também as afinidades que se podem estabelecer com o conto de Guimarães Rosa e o contexto sociocultural brasileiro. A reinterpretação dos mitos, rituais, tradições e religiosidades acompanhados pela emoção poética e interrogação filosófica recolocam a literatura como um campo complexo que possibilita o reencantamento do universo, consciência ecológica e resgate da condição humana.

CAPÍTULO 4

PERCURSOS NARRATIVOS NA LITERATURA DE MIA COUTO DIÁLOGO, MITO E TRADIÇÃO

Ilson Ferreira Martins (Seduc/AM)¹

1. Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA). Docente da Seduc – AM, Manacapuru.

Entretanto, os vieses literários mais explorados pelo escritor moçambicano Mia Couto, o mito tem presença garantida ao lado de outras vertentes temáticas não menos relevantes. Entretanto a recorrência ao viés mítico, evidente na escrita ficcional desse autor, tem fomentado muitas discussões no campo da crítica literária. Isso ocorre porque a inserção do mito no projeto estético miacoutiano sugere tanto um mergulho nas raízes culturais de Moçambique (sem o qual não seria possível adentrar nas camadas mais profundas da experiência cultural daquele país) quanto um diálogo literário com vozes de outros escritores cujos vieses assemelham-se de algum modo. Dessa forma, o autor costuma revisitar passados remotos, ancestrais, como também passados mais recentes, dos quais afloram as conturbadas relações coloniais, com seu histórico de atrocidades que desembocam nas lutas pela libertação nacional, com os subsequentes embates pelo poder entre frentes revolucionárias locais e com tantos outros eventos atrozes ocorridos no território moçambicano.

Nesse sentido, o romance *A confissão da leoa* (2012), de Mia Couto, evidencia traços fortemente ligados ao projeto estético desse escritor, ao suscitar “desconcerto, quando não deslumbramento, [...] enquanto recriação ou revelação de realidades que encerram dentro de si o que há de mais surpreendente, imprevisível, contraditório, inaudito, inapreensível, dramático e risível da condição humana” (NOA, 2015, p. 14). Os discursos narrativos são permeados por rememorações que permitem a emergência de vozes não só das personagens que compõem a trama como também das instâncias míticas e/ou dos valores da tradição oral, evocados de modo a promover reflexões sobre fatos, reais ou imaginários, transcorridos no cotidiano da sociedade moçambicana. Na confluência dessas vozes, desvelam-se mitos, lendas, sonhos, fantasias e realidades distintas que conferem à palavra o papel de arma fundamental, utilizada para registro de experiências polivalentes, oriundas de mundos híbridos entre o real e o sobrenatural.

A confissão da leoa apresenta uma estrutura complexa e instigante, manifestada em linguagem transgressora: “processo de escavação ficcional que busca recuperar ‘identidades instáveis’, perdidas nos desvãos dos mitos, das lendas, dos sonhos e da própria história de Moçambique, país que se constitui como complexo mosaico cultural” (SECCO, 2013, p. 42). A tessitura textual do romance conjuga valores inerentes à memória ancestral e/ou cultural do país, deixando ler nas entrelinhas um diálogo desses valores com instâncias contemporâneas.

Os mitos fundacionais aparecem de forma estratégica no romance, seja para enaltecer instâncias ancestrais ou para denunciar

dilemas contemporâneos da sociedade, sobretudo em espaços rurais. A narrativa dialoga com diversas temporalidades e (re)atualiza questões bastante conflituosas da sociedade moçambicana. O aspecto coletivo sobrepõe-se ao individual, pois é na confluência de muitas vozes, dispersas em tempos e espaços culturais, que podemos perceber, por exemplo, a subjugação das mulheres, as leoas da trama, em relação ao domínio exercido pelos homens, os leões.

Diante dessas considerações, passaremos a tratar, num primeiro momento, de representações míticas, tendo como referência o romance supracitado, e, num segundo momento, de diálogo literário, mais especificamente das aproximações entre Mia Couto e Guimarães Rosa.

Representações míticas: Deus já foi mulher

O início do romance *A confissão da leoa* propicia uma série de discussões a respeito da vertente mítica na obra de Mia Couto. As primeiras linhas do romance são marcadas por um discurso que, mesmo individual, incorpora outras vozes, outros tempos. O discurso da narradora-personagem, Mariamar, ecoa no espaço ficcional como que a convocar vozes imersas em tempos remotos, mas que se revigoram no presente narrativo. Além disso, internamente ao romance, o discurso da narradora ainda incorpora as vozes de outras personagens femininas – metaforicamente, as mulheres-leoas da trama – representadas por Mariamar (a própria narradora), Hanifa Assulua, Naftalinda, Luzília, Silência, Tandi, Martina Baleiro, Apia Nwapa e ainda as duas gêmeas falecidas, Uminha e Igualita. Vejamos a narração inicial de Mariamar:

Deus já foi mulher. Antes de se exilar para longe da sua criação e quando ainda não se chamava Nungu, o atual Senhor do Universo parecia-se com todas as mães deste mundo. Neste outro tempo, falávamos a mesma língua dos mares, da terra e dos céus. O meu avô diz que esse reinado há muito que morreu. Mas resta, algures dentro de nós, memória dessa época longínqua. Sobrevivem ilusões e certezas que, na nossa aldeia de Kulumani, são passadas de geração em geração (COUTO, 2012, p. 13).

Conforme o discurso da narradora, a divindade da criação primordial era uma mulher, que, posteriormente, se exilou longe e ganhou forma masculina. Note-se que a recriação desse mito alude a um passado longínquo da fundação tribal. Tal passado mítico, em diálogo com o presente da enunciação narrativa, fertiliza o solo do

romance, onde irão germinar “ilusões e certezas” (COUTO, 2012, p. 12). Significa dizer que a trama insere-se entre o real e o sobrenatural, o explicável e o inefável. Afinal, Mia Couto é “um escritor que continua empenhado em estudar uma língua literária que dê conta de dizer a experiência de um país [Moçambique] que ainda está sendo nomeado” (MACEDO; MAQUÊA, 2007, p. 31), dada sua diversidade cultural.

Em termos interpretativos, consideramos que o mito segundo o qual Deus era mulher alude aos tempos em que os clãs se organizavam matrilinearmente. Nesse caso, a recriação do mito em foco não só insere um viés estético no texto, para além dele, como também captura a forte relação que o homem africano/moçambicano mantém com os ancestrais. “Estes, por sua vez, devem ser compreendidos não só no sentido africano, como os espíritos dos antepassados [...], mas como costumes, valores e tradições, a começar pela própria oralidade, fundamento maior da cultura daquele continente” (PADILHA, 1995, p. 95). Outrossim, a revisitação ao universo ancestral não configura, a nosso ver, um desejo de reconstruir plenamente esse passado na atualidade, e sim de mostrar o quanto esse passado continua interferindo no cotidiano atual das sociedades africanas, e, por extensão, da sociedade moçambicana. São modos de pensar e de estar no(s) mundo(s) que revelam a ligação do homem africano/moçambicano com o transcendente, o mítico, o espiritual, o sagrado.

Nesse contexto, o tema mitológico da divindade feminina da criação primordial adquire relevância fundamental no engendramento do romance ora estudado, já que se propõe ao leitor fazer inferências acerca de vertentes poético-estéticas da narrativa, forjando-se um jogo de sentidos a se confrontarem no ato da leitura. Na nossa perspectiva, o mito em questão, por um lado, alude à fundação do povo moçambicano (etnias bantas) e, por outro, põe em evidência uma vertente temática que será conhecida com o prosseguimento da leitura. À medida que se adentra no texto, o mito torna-se mais comprehensível, a narração dos fatos põe em xeque um contexto contraditório: as mulheres, divindades de outrora, ultrajadas em tempos de dominação masculina.

O retorno ao mito empreendido por Mia Couto deflagra a correlação entre épocas distintas, simbolicamente, entendidas como o período de liderança matrilinear nos clãs – um passado mítico, ancestral – e um passado mais recente, no qual a autoridade masculina, os efeitos do colonialismo e as mestiçagens culturais na/da sociedade moçambicana afloram com maior nitidez nas páginas do romance em estudo. Obviamente, os fatos narrados são interligados na organização interna do romance se entendemos que “os assuntos são descritos

por ancoragem (na sequência da identificação do assunto) [...]. Essa estruturação pode ser geográfica, temporal ou corresponder a uma graduação determinada" (CAVACAS, 2013, 83).

Em *A confissão da leoa*, os acontecimentos também se interligam por intermédio de um intenso trabalho da memória, de modo que um fato presente tem sempre uma motivação no passado a ser recuperado com as rememorações das personagens. Isso ocorre, talvez, porque "a escrita é sempre um deslocamento da realidade, e nossas impressões são sempre carregadas de ambiguidades, quando colocadas no campo da representação" (MAQUÊA, 2010, p. 43). As idas e vindas das personagens no campo da memória lhes permitem redimensionar os fatos no contraponto de tempos em projeção. Assim é que o mito da divindade mulher (Deusa-mãe), sendo parte do passado mítico-ancestral e recriado por Mia Couto no romance, remete ao passado ancestral de etnias bantas² (macondes) que compõem o mosaico cultural de Moçambique, país formado por muitas misturas culturais.

Sendo verdade que as culturas africanas são resultantes do entrelaçamento de várias culturas, sobressaindo a cultura europeia transportada pelo colonialismo, também é verdade que as tradições culturais da África não foram de todo apagadas; ao contrário, insistem em subsistir em meio a tantos eventos impactantes, embora tenham sido "contaminadas" por afetações estrangeiras. Essas mestiçagens culturais irão refletir, sobremaneira, nas literaturas daquele continente: "É, pois, nesta conformidade que vemos, muitas vezes, a memória, histórica ou intemporal, emergir como garantia da superação do impasse entre ordens simbólicas e existenciais desencontradas, entre mundos distintos e entre dimensões temporais disjuntivas" (NOA, 2015, p. 80). Inserida no universo das literaturas africanas de língua portuguesa, a escrita literária de Mia Couto caminha na direção desses mundos desencontrados, desses conflitos simbólicos e existenciais que marcam as sociedades africanas e, em especial, a sociedade moçambicana.

À sombra de uma linguagem poético-mítica, os fatos reconfiguram-se, e a natureza insólita de fenômenos míticos converte-se em "natural" e inextricável ao conceito de noções abstratas do sujeito africano/moçambicano. "Daí o constante processo de concretização do abstracto, de transformação verbal dos nomes, conferindo-lhes o dinamismo e a força de conversão espiritual dos acontecimentos" (LEITE, 2014, p. 47). Indo nessa direção, a escrita literária de Mia Couto

2. Utilizamos a expressão "etnias de origem banta" para designar subgrupos étnicos que se originaram do macrogrupo *bantu*, ou seja, grupo de povos de raça negra, distribuídos entre a África Equatorial e a África Austral, falantes de inúmeras línguas reunidas sob tal denominação.

é mais que um exercício artístico pois, a todo instante, busca (re) dimensionar os fatos e as coisas que se veem diante dos olhos. “Tal procedimento resulta em uma poeticidade capaz de, além de revigorar o uso do idioma, introjetar vida no corpo do país [Moçambique] que, [...] pela linguagem, tenta resistir à morte dos mitos, dos sonhos e das tradições” (SECCO, 2013, p. 54).

Retomando o mito de que tratávamos, isto é, a divindade feminina evocada ao início do romance, observamos tratar-se de um tema mitológico bastante difundido em mitologias de culturas arcaicas, tradicionais. De acordo com essas mitologias, após dar início ao processo de criação, a deusa ter-se-ia exilado para longe, tornando-se um deus ocioso, assim como o “Deus-mulher” de *A confissão da leoa*. Notadamente, a divindade feminina da criação primordial é abordada em obras de alguns estudiosos, tais como: *O mito do eterno retorno* e *Mito e realidade*, ambas da autoria de Mircea Eliade; *Amazônia: mito e literatura*, de Marcos Frederico Krüger; *O poder do mito*, de Joseph Campbell (com Bill Moyers), entre outras.

Na perspectiva da criação primordial e do posterior exílio de um Ente criador (não necessariamente feminino), Eliade, em *O mito do eterno retorno* (1969, p. 167), observa que “os mitos primitivos referem frequentemente o nascimento, a actividade e o desaparecimento de um deus ou de um herói cujos gestos (civilizadores) passam a ser eternamente repetidos”. Também na obra *Mito e realidade*, o mesmo estudioso assinala:

Grande número de tribos primitivas, sobretudo as que se detiveram no estádio da caça e da colheita, conhecem um Ente Supremo: mas ele não desempenha quase nenhum papel na vida religiosa. Sabe-se, por outro lado, muito pouco a seu respeito, seus mitos são pouco numerosos e, em geral, bastante simples. Acredita-se que esse Ente Supremo criou o Mundo e o homem, mas que abandonou rapidamente as suas criações e se retirou para o Céu. Algumas vezes, ele não chegou sequer a concluir a criação, e é um outro Ente Divino, seu ‘Filho’ ou representante, quem se incumbe da tarefa (ELIADE, 2004, p. 86-87)³.

Assim como o Ente Supremo anteriormente descrito, que não tem qualquer influência na vida religiosa de muitas tribos primitivas, também a divindade feminina de *A confissão da leoa* não desempenha qualquer função na vida religiosa das personagens, porque reverenciam

3. Na obra *Amazônia: mito e literatura*, de Marcos Frederico Krüger (2011, p. 56), também encontramos essa mesma citação.

outro deus, diríamos, mais atual, conforme demonstra a personagem Adjiru: “– *Eu explico-me perante Nungu, o nosso Deus*” (COUTO, 2012, p. 132, itálico do autor). Convém lembrar que a recriação de mitos arcaicos integra-se a uma estratégia literária de valorização cultural e de crítica social, ao mesmo tempo, tendo em vista que “é através de uma série de mediações que o social se refrata no texto” (CAVACAS, 2013, p. 86). Visto dessa forma, consideramos que o Ente feminino miacoutiano é trazido à luz da narrativa como meio de confrontar realidades atuais dominantes, fazendo ecoar um exercício político de contestação a imposições de naturezas várias.

De modo similar, em *Amazônia: mito e literatura* (2011), Krüger aborda o tema mitológico do Ente Supremo feminino da criação primordial, a partir da mitologia de povos, geograficamente bastante distanciados daqueles representados no romance de Mia Couto (etnias rurais de Moçambique). Segundo Krüger, para os índios *dessana* do alto rio Negro, a origem do universo também se deu a partir de uma divindade feminina, como demonstrado pelo mencionado estudioso no excerto do livro *Antes o mundo não existia*⁴:

No princípio o mundo não existia. As trevas cobriam tudo. Enquanto não havia nada, apareceu uma mulher por si mesma. Isso aconteceu no meio das trevas. Ela apareceu sustentando-se sobre o seu banco de quartzo branco. Enquanto estava aparecendo, ela cobriu-se com seus enfeites e fez como um quarto. Esse quarto chama-se Uhtāboho taribu, o ‘Quarto de Quartzo Branco’. Ela se chamava Yebá Buró, a ‘Avó do Mundo’ ou, também ‘Avó da Terra’ (PĀRŌKUMU; KĒHÍRI *apud* KRÜGER, 2011, p. 53).

A exemplo do que ocorre com o Deus-mulher de *A confissão da Leoa*, o qual se exila longe de sua criação, a divindade dos *dessana* adota a mesma atitude. É que, após criar o mundo e participar dos primeiros atos de criação, “a ‘Avó do Mundo’ se ausentou do processo cosmogônico, tornando-se um deus ocioso” (KRÜGER, 2011, p. 56). Ter um deus em ociosidade, conforme explica Krüger (2011), significa abolir a possibilidade de retorno ao caos primordial, abolição essa geralmente concretizada com a presença dos heróis civilizadores. É importante ressaltar que as culturas nas quais a simbologia da Deusa-mãe serve de influência na vida dos indivíduos correspondem a espaços rurais, regiões de florestas e rios, por exemplo. Em outras palavras,

4. PĀRŌKUMU, U.; KĒHÍRI, T. *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kehíripõrã*. São João Batista do rio Tiquié: UNIRT; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995.

são povoações praticantes de atividades rudimentares, como a caça, a pesca e as culturas de plantio, traços que atestam certa semelhança entre muitas culturas arcaicas, mesmo aquelas geograficamente separadas por enormes distâncias, como no caso das etnias bantas de Moçambique em relação aos índios *dessana* do Alto Rio Negro.

O aspecto rural é característico da aldeia de Kulumani, de modo que os moradores desse lugar também se detêm a praticar atividades rudimentares, como lavoura e caça. Tanto é assim que, frente à ameaça dos leões à aldeia, cabe aos homens dar caça a esses animais, e, às mulheres, cuidar da lavoura e realizar outras atividades afins, como descrito nas seguintes passagens: “– *Os leões cercando a aldeia e os homens continuam a mandar as mulheres vigiarem as machambas , continuam a mandar as filhas e as esposas coletar lenha e água de madrugada*”⁵ (COUTO, 2012, p. 195, itálico do autor). E ainda: “A praça prepara-se para receber as duas dezenas de homens que, de madrugada, se irão lançar na perseguição aos leões” (COUTO, 2012, p. 144).

O mito referente ao “Deus-mulher”, trazido inicialmente no romance, é prova de quanto as sociedades africanas/moçambicanas, principalmente em áreas rurais, ainda se encontram ligadas às tradições culturais, sobressaindo suas relações com o universo mítico-ancestral, com os antepassados. Na perspectiva de Campbell, o Ente feminino da criação

[...] estava associado, primordialmente, à agricultura e às sociedades agrárias. Tinha a ver com a terra. A mulher dá à luz, assim como da terra se originam as plantas. A mãe alimenta, como o fazem as plantas. Assim, a magia da mãe e a magia da terra são a mesma coisa. Relacionam-se. A personificação da energia que dá origem às formas e as alimenta é essencialmente feminina. A Deusa é a figura mítica dominante no mundo agrário da antiga Mesopotâmia, do Egito e dos primitivos sistemas de cultura do plantio (CAMPBELL, 1990, p. 177).

Conforme os apontamentos do mitologista norte-americano, em algumas culturas primitivas de plantio, atribuía-se a criação primordial à figura da Deusa, havendo nisso uma forte relação da mulher (na condição de ser que origina outra vida) com a terra, originária de tantas outras formas de vida. As figuras da Deusa-mãe e da Mãe-terra dispõem de uma assimetria simbólica, sendo relacionadas com a “energia que dá origem

5. Espécie de cultura de plantio, típica de comunidades rurais de Moçambique.

às formas e as alimenta" (CAMPBELL, 1990, p. 177). Por seu turno, em *A confissão da leoa*, a função materna da terra é posta em evidência de forma recorrente no desenrolar da narrativa, inclusive quando Mariamar se reporta a um gesto de sua irmã, Silêncio, o que, segundo a primeira, reproduzia o mito de origem da primeira mulher de Kulumani.

O mito de fundação da aldeia de Kulumani, conforme descreve a narradora, é reproduzido pela personagem Silêncio, com o enterro de uma estatueta que, obviamente, fora colocada no fundo da terra. Ao afirmar que "esse milagre aconteceu no início do mundo", a narradora remete-nos, outra vez, ao tempo primordial, da origem da criação. O mito recriado "explica" a origem da primeira mulher daquela aldeia, que foi concebida no ventre da Mãe-terra. No entanto, temos aqui uma diferença em relação ao mito que inicia o romance. O "Deus-mulher" do primeiro mito atribui à figura feminina o papel de Ente Supremo da criação, o qual, posteriormente se exilou longe dali. Em contrapartida, no mito recriado por Silêncio, apesar da correlação com o primeiro, a terra é quem assume o papel de mãe provedora: em seu ventre, a estatueta recebeu o sopro da vida; portanto, conforme pontua Campbell (1990, p. 177), "a magia da mãe e a magia da terra são a mesma coisa".

Além do mito reproduzido pela personagem Silêncio com o enterro da estatueta, o aspecto maternal da mulher e o da terra, relacionando-se, afloram em outro momento narrativo, quando a narradora Mariamar relembra como foi seu nascimento:

[...] eu nunca nasci. Ou melhor: nasci morta. Ainda hoje a minha mãe aguarda pelo meu choro natal. [...] Nos braços da minha mãe depositaram essa criatura inanimada e retiraram-se todos do quarto.

[...]

Na berma da água se enterram os que não têm nome. Ali me deixaram, para que me lebrasse sempre de que nunca nasci. A terra húmida me abraçou com o carinho que a minha mãe me dedicara nos seus vencidos braços. Desse escuro regaço guardo memória e, confesso, tenho a mesma saudade que se tem de uma longínqua avó. No dia seguinte, porém, repararam que a terra se revolvia na minha recente campa. [...] Uma pequena perna ascendeu do pó e rodopiou como um mastro cego. Depois apareceram as costelas, os ombros, a cabeça. Eu estava nascendo. O mesmo estremecer convulso, o mesmo desamparado grito dos recém-nascidos. Eu estava sendo parida do ventre de onde nascem as pedras, os montes e os rios (COUTO, 2012, p. 233-234).

O nascimento de Mariamar, conforme ela mesma descreve, é um dos momentos mais emblemáticos de *A confissão da leoa*, sobretudo pela simbologia ligada a esse fato. Tendo nascido “morta”, a criança foi largada ao seio da terra úmida, à margem de um rio. Esse fato pareceria “normal”, caso não fosse dito que, no dia seguinte ao enterro, a criança (re)nasceu do ventre da terra, com a mesma magia do nascimento de uma criança saída de um ventre materno. Novamente se estabelece a relação entre mãe e terra, pois ambas desempenham as mesmas funções maternais; após deixar o ventre da mãe, a criança precisou ir ao seio da terra para ganhar vida, já que havia nascido morta.

Noutra perspectiva, a diversidade etnocultural africana é, muitas vezes, a causa de algumas diferenças observadas na forma como esses povos manifestam sua relação com a terra e com o(s) mundo(s). No eixo da oralidade, Leite (2014, p. 38) explica que, em África, “as tradições orais são diferentes de país para país [...] e dentro de cada país, de etnia para etnia, apesar de ser possível encontrar elementos unificadores na caracterização dos géneros e dos mitos, por exemplo”. Não obstante, alguns mitos atestam certa universalidade, com poucas diferenciações de uma cultura para outra. Outros podem apresentar maiores variações; porém, ainda assim, mantêm alguma essência do modo como foram inicialmente concebidos. Vale registrar que a presente pesquisa não se volta às narrativas míticas propriamente ditas, e sim à forma como elas são recriadas na ficção literária, aqui representada na escrita ficcional do escritor moçambicano Mia Couto, e, mais especificamente, no romance *A confissão da leoa*. A escrita literária desse autor reveste-se de fundamental importância pois adentra nas camadas profundas da experiência cultural de Moçambique, a fim de resgatar memórias há muito dispersas entre o “acender e tombar da palavra nos abismos” (COUTO, 2012, p. 90).

Se, no entanto, as palavras não dão conta de dizer mundos inapreensíveis, cabe ao escritor criar mundos imaginários. Isso porque, “se a palavra falta, a coisa existe: só que ela é *dita* – isto é, revelada de modo coerente – por símbolos e mito” (ELIADE, 1969, p. 18), recriados na linguagem literária. A inserção do elemento mítico no texto literário, tal o que se observa em *A confissão da leoa*, como também em outras obras de Mia Couto, vem acompanhada de uma poeticidade que revigora perspectivas de uso da linguagem e insere a narrativa numa dimensão transcendente. Assim, o mito da divindade feminina e os demais mitos presentes no referido romance encaixam-se nessa proposta de (re) criação de mundos, ancorada numa linguagem prenhe de invenções mirabolantes, condizentes com o fator mítico.

O ovo do tempo

De carona com a narradora, rio abaixo, somos conduzidos ao “ovo do tempo”, pois que: “A canoa chega, enfim, a um remanso de fundos límpidos. Esse remanso é tido como um lugar sagrado [...]. Na aldeia se diz que é ali que a água faz o seu ninho. Os mais velhos chamam a este lugar de *lyali wakati*, o ovo do tempo” (COUTO, 2012, p. 54, itálico do autor). Constatamos, assim, a inserção de um tema mitológico de fundamental importância no projeto estético de Mia Couto. Diz-se das concepções ligadas à origem do(s) tempo(s) formuladas pelos povos africanos, em especial os Bantu – majoritários na formação etnocultural de Moçambique. Esses povos são descritos, por vezes, como pouco preocupados com o tempo, por viverem fora do tempo (histórico), com suas raízes culturais fincadas no mito e na tradição.

No discurso da narradora, é possível notar uma associação metafórica mais explícita a configurar-se na relação rio-tempo e outra, de caráter mais pragmático e subjetivo, assente na tríade rio-tempo-narrativa, se entendemos que esses elementos têm em comum o traço da dinamicidade e/ou da continuidade, não necessariamente linear. Conforme descrito por Mariamar, o lugar – ao qual ela denominou “ovo do tempo – era sagrado; poucos (apenas os feiticeiros) ousavam visitá-lo. A simbologia do ovo como origem de diversas coisas é amplamente difundida em culturas arcaicas, conforme se pode constatar nos estudos de Mielietinski (1987, p. 236), que explica:

Em vários mitos arcaicos [...] saem do ovo os primeiros homens, os ancestrais, e em mitos mais desenvolvidos o próprio deus demiurgo [...]. Do ovo os deuses criam diversas partes do universo, separando habitualmente a terra da parte inferior e o céu da parte superior. [...] A concepção da origem do mundo no ovo cósmico é difundida nos mitos polinésios, africanos, ugros-fineses, siberianos, mediterrâneos antigos, da Índia e do Extremo Oriente.

Ao tempo mítico das origens acrescentam-se outros tempos que integram o universo de percepções simbólicas de povos tradicionais. Para Eliade (1969), o homem das sociedades arcaicas sente a necessidade de regressar ao tempo mítico para se regenerar, porquanto não reconhece o fato histórico como regulador de seu modo de existência; ao contrário, luta para impedir a transformação do tempo em história. A esse respeito, Rodrigues (2013, p. 112) ressalta: “A grande

diferença entre o tempo histórico e o tempo mítico parece situar-se ao nível da irreversibilidade do primeiro, oposta à reversibilidade do segundo". Enquanto o tempo mítico pode ser (re)atualizado a todo instante, por meio de mitos e rituais míticos que sacralizam os espaços arcaicos, o tempo histórico é irreversível e corrosivo, sendo essa a visão de tempo prevalente nas sociedades modernas.

"Sistematizando as concepções do tempo que surgem nos romances de Mia Couto, constata-se, em primeiro lugar, que as personagens vivem num tempo em que existem referências tanto cosmológicas como históricas e outras, mais numerosas, de ordem mítica" (RODRIGUES, 2013, p. 116). Assim, o ovo do tempo visitado por Mariamar presume o tempo mítico das origens, do qual emanam as tradições, as crenças, os mitos, os rituais, enfim, as manifestações culturais de África/Moçambique, representadas no romance pela aldeia de Kulumani. Curiosamente, a canoa que levava a narradora estancou sobre esse lugar emblemático: "Aquele sossego de paraíso deveria sossegar-me, mas não. Porque me apercebo de que a canoa estancou e, por mais que me esforce, não saio do sítio" (COUTO, 2012, p. 54). Na tentativa de fugir da aldeia Kulumani e chegar até à cidade, Mariamar vê-se impedida de concretizar sua fuga, já que a canoa estancou sobre o "ovo do tempo".

Representativamente, é válido considerar que o estancamento da canoa sugere, na verdade, a incongruência contida na possibilidade de o sujeito africano/moçambicano (representado por Mariamar) "fugir" e/ou abdicar de suas raízes culturais (mitos, tradições, crenças ancestrais etc.) e de seu lugar de pertença, pois, como lembra a narradora: "Éramos assimilados, sim, mas pertencíamos demasiado a Kulumani" (COUTO, 2012, p. 16). O distintivo "assimilados" de que fala a narradora remete-nos a questões cruciais do romance em estudo, a exemplo de outros romances de Mia Couto. Basta lembrar que Moçambique foi um dos países africanos colonizados por Portugal, sendo que a chamada empresa colonial utilizava estratégias para anular a cultura local e impor a sua cultura, no caso, a europeia.

Uma dessas estratégias dizia respeito à implantação dos preceitos da religião cristã-católica, que, uma vez trazida pelo colonizador, dizia-se o único caminho pelo qual se chegaria a Deus, não atribuindo, assim, legitimidade às crenças africanas locais. Assim sendo, muitos africanos tiveram de assimilar o catolicismo, passando a ser denominados "assimilados". Um assimilado, contudo, não era nem europeu nem africano; tornava-se fruto de um confronto entre culturas bastante distintas, como salienta Chaves (2005). A título de exemplificação, reportamo-nos a um momento narrativo de *A confissão*

da leoa, quando o discurso da narradora se entrelaça a um diálogo entre outras duas personagens, a saber, o padre Amoroso e Adjiru Kapitamoro. A passagem marca o conflito de ideologias religiosas – a cristã-católica e a crença nos ancestrais (culto aos antepassados), como se observa no excerto que segue.

[Narradora] – Certa vez, o clã dos Kapitamoros trouxe à igreja o mais velho dos irmãos. O seu nome era Vicente e ele vinha ferido, esvaído, os pés desmaiados sulcando o chão.

[...]

Os Kapitamoros rezaram aos berros e nunca ninguém terá rezado naqueles despropósitos em frente um altar. [...] Vicente Kapitamoro expirou sem que ninguém desse conta [...]. Esse incidente foi um golpe na fé de Adjiru [irmão de Vicente]. Dali em diante deixou de frequentar a missa.

[...]

[Pe. Amoroso] – Amanhã irei rezar a missa por alma do seu irmão Vicente.

[Adjiru] – *Meu caro senhor, com os devidos respeitos: eu não irei.*

[Pe. Amoroso] – *E porquê (sic) não virá?*

[Adjiru] – *Irei à matanga, a nossa cerimónia dos mortos.*

[Pe. Amoroso] – *E como se vai explicar perante Deus?*

[Adjiru] – *Eu explico-me perante Nungu, o nosso Deus. Com o devido respeito.*

[Narradora] – Durante anos [Adjiru] fora criticado por se aproximar da Missão e se converter ao catolicismo [...]. Em sua própria defesa, argumentara: *os outros têm o batuque, eu tenho a Bíblia* (COUTO, 2012, p. 130- 132, itálico do autor).

O discurso do padre Amoroso está ancorado na ideia de que a sua religião, no caso a cristã-católica, era a legítima representante de Deus, fosse essa a justificativa de se rezar uma missa em homenagem aos mortos (na ocasião, Vicente). Por outro lado, constatamos que, apesar de Adjiru ser um assimilado – pois aderiu à religião do colonizador –, não perdeu de todo sua ligação com os preceitos das crenças locais, com os antepassados, porque eles já eram parte de seu universo cultural e de seu conceito de noções simbólicas. Em vez de rezar missa ao irmão falecido, conforme propunha o Padre Amoroso, Adjiru preferia participar da *matanga*, isto é, o ritual dos mortos da crença local – uma cerimônia a deuses antepassados. Mesmo sendo um assimilado, Adjiru mantinha suas raízes fincadas nas crenças locais, expondo as contradições aviltadas pelo encontro entre culturas muito diversas.

Rituais míticos

Rituais míticos são gestos arquetípicos instituídos por seres míticos e repetidos, ciclicamente, por mortais ao longo das gerações. "Para o homem tradicional, a imitação de um modelo arquetípico é uma reactualização do momento mítico em que o arquétipo foi revelado pela primeira vez" (ELIADE, 1969, p. 91). Em *A confissão da leoa*, os rituais míticos são vistos sob diversos aspectos, geralmente manifestados em forma de gestos ou palavras das personagens. A exemplo dos mitos, os rituais míticos surgem da narrativa de modo a articular perspectivas estéticas e/ou temáticas, sendo que as cerimônias ritualísticas encenam tradições sociorreligiosas africanas, e, mais especificamente, as moçambicanas.

Adentrando-se no espaço narrativo de *A confissão da leoa*, temos referência a rituais míticos logo nas primeiras páginas do romance, mais precisamente no episódio da morte da personagem Silêncio, vítima dos leões que aterrorizavam a aldeia de Kulumani. As ações desse episódio são relatadas pela narradora Mariamar.

A minha irmã, Silêncio, foi a última vítima dos leões que, desde há algumas semanas, atormentam a nossa povoação. Porque morreu desfigurada, deitaram o que sobrava do corpo sobre o lado esquerdo, com a cabeça virada para o Nascente e os pés virados para o Sul. Durante a cerimônia, a mãe parecia dançar: vezes sem conta ela se inclinou sobre um cântaro feito por suas próprias mãos. Aspergiu água sobre a terra em volta que, depois, calcou com ambos os pés, com o mesmo embalo de quem semeia. No regresso do funeral, [...] Hanifa fez uma breve passagem pelo rio Lideia para os banhos purificadores, enquanto, mais atrás, eu apagava as pegadas que conduziam à sepultura (COUTO, 2012, p. 14).

Nas culturas africanas, especialmente nas de tradição banta, os rituais funerários são realizados conforme preceitos sociorreligiosos instituídos por antepassados. Recriados na ficção de Mia Couto, esses rituais são reveladores da relação que esses povos têm com o universo ancestral, cuja natureza simbólica remete ao sagrado. No excerto transcrito anteriormente, vemos que, por ocasião do enterro, o corpo desfigurado de Silêncio teve a cabeça virada para o nascente, ou seja, para onde nasce o Sol, e os pés virados para o sul. Tais gestos ritualísticos são entendidos como repetições e/ou (re)atualizações de arquétipos antepassados, pois que entidades míticas executaram

esses gestos primordialmente. Nesse sentido, a escolha das posições do corpo de Silência seria uma referência aos caminhos trilhados por antepassados, pois, segundo algumas etnias bantas (entre elas, a dos macondes), os deslocamentos dos primeiros povos bantu (as chamadas etnias autóctones) pelo continente africano seguiram essa trajetória, a saber, do leste para o sul.

Outro ritual ligado à morte de Silência é atribuído à personagem Hanifa Assulua, que, durante o funeral, além de ter dançado sobre um cântaro de água, também “aspergiu água sobre a terra em volta que, depois, calcou com ambos os pés, com o mesmo embalo de quem semeia” (COUTO, 2012, p. 14). Os gestos de Hanifa Assulua encenam rituais ligados às culturas africanas, para as quais a morte não significa o fim, e sim um novo nascimento, a passagem para uma outra forma de vida. Como elucida a narradora Mariamar, “os mortos não estão ausentes: permanecem vivos, falam-nos nos sonhos, pesam-nos na consciência (COUTO, 2012, p. 189). A aspersão da água sobre a terra visa a deixar a terra úmida, pronta para conceber, já que, para aquelas culturas, o homem foi formado pelos deuses a partir da lama retirada das águas.

No regresso do funeral, Hanifa Assulua “fez uma breve passagem pelo rio Lideia para os banhos purificadores (COUTO, 2012, p. 14). Indo às águas do rio, a mãe de Silência realiza um ritual de purificação, típico de culturas tradicionais. Esse ato fundamenta-se na ideia de que “a água é o instrumento da purificação ritual” por ser “considerada sagrada [...] e símbolo de regeneração”, conforme explicam Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 16 e 18). Ao se banhar nas águas do rio Lideia, Hanifa Assulua buscava regenerar-se de seu estado de amargura, ocasionado pela morte de sua filha, Silência. Noutra perspectiva, Bachelard (1989, p. 7) considera que “a água é realmente o elemento transitório [...]. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente”, enquanto outras coisas vão sendo incorporadas ao ser em processo de renovação contínua.

Em *A confissão da leoa*, alguns rituais aparecem descritos com maior riqueza de detalhes, dada sua relevância no contexto narrativo. É o caso do ritual de caça que, em idioma local (maconde), é denominado *kuyola liu*. Os preceitos da tradição cumprem um papel fundamental nesse ato ritualístico: deste só podem participar homens que já foram submetidos aos ritos de iniciação masculina; as mulheres sequer podem se aproximar do local, e as fogueiras não podem estar acesas durante o evento, como deixa transparecer o texto.

O ritual que precede a caça coletiva, o *kuyola liu*, está prestes a começar. A praça prepara-se para receber as duas dezenas de homens que, de madrugada, se irão lançar na perseguição aos leões. [...] Aglomeraram-se no pátio em redor da *shitala* e parece não existir nenhum guião para o evento, nenhuma hierarquia entre eles. Enxotam os cães que começam excitados com a movimentação. Um jovem quer-se juntar ao grupo, é prontamente afastado. Ele não cumpriu os rituais de iniciação. [...] De repente, um dos dançarinos exclama: – *Tuke Kulumba!* É o grito de incentivo. Então, como que empurrados por uma invisível onda, os homens batem compassadamente com os pés no chão, uma nuvem de pó envolve os seus corpos. – *Pronto, a poeira já se levantou!* – Sussurra a primeira-dama [...]. Agora, diz ela, só me vem uma raiva, não posso mais ver este espetáculo. E retira-se para as traseiras da casa, juntando-se a Hanifa [Assulua] que prepara uma refeição.

[...]

Os homens começam a desfazer-se das suas roupas. Depois, sobre os seus corpos nus é vertida uma infusão feita de cascas de árvores. Essa porção os tornará imunes a qualquer acidente. [...] De costas, Hanifa está ocupada a apagar o fogo da cozinha. Nenhuma fogueira pode estar acesa enquanto decorrem aqueles banhos. Apenas depois de terminarem as lavagens é que Hanifa e todas as mulheres voltarão a acender o fogo. Durante um tempo os homens dançam e, à medida que rodam e saltam, vão perdendo o tino e, em pouco tempo, desatam a urrar, rosnar e sujar os queixos de babas e espumas. Então percebo: aqueles caçadores já não são gente. São leões. Aqueles homens são os próprios animais que pretendem caçar (COUTO, 2012, p. 144-145-147).

A descrição detalhada desse ritual de caça revela a repetição de gestos arquetípicos, ancorados numa tradição ancestral. Note-se que o ritual em questão encerra alguns preceitos fundamentais, sem os quais não seria possível chegar a uma repetição fiel dos gestos primordiais e, consequentemente, também não se chegaria ao(s) resultado(s) esperado(s). Com efeito, o ritual imita um momento primordial, e, “através dessa imitação, o homem é projectado numa época mítica em que os arquétipos foram pela primeira vez revelados. [...] há uma abolição implícita do tempo profano, da duração, da ‘história’[...]” (ELIADE, 1969, p. 50), porquanto se reconstitui o ambiente sagrado da origem primordial. Por esses aspectos, o ritual de caça dos homens de Kulumaní é executado segundo modelos tradicionais deixados por antepassados, os ancestrais míticos, e esses modelos passam a ser repetidos de forma cíclica, influenciando as relações do grupo familiar-tribal.

Ressonâncias estéticas: encontro mítico entre Mia Couto e Guimarães Rosa

No âmbito da crítica literária, especialmente no campo da literatura comparada, muitos estudiosos têm se debruçado sobre análises de produções de Mia Couto e de Guimarães Rosa, autores cujas semelhanças e diferenças entre seus projetos estéticos asseguram a diversidade de perspectivas dos estudos comparativos. Entre os pontos que ora aproximam, ora distanciam os dois projetos, o trabalho com e na linguagem tem sido abordado de forma recorrente, ainda mais porque, tanto em Mia como em Rosa, a linguagem literária é adornada com fios de oralidade.

A partir do trabalho com e na linguagem, Mia Couto e Guimarães Rosa diluem as fronteiras entre escrita e oralidade, uma vez que suas narrativas privilegiam a recriação de tradições orais, inerentes aos espaços culturais de Moçambique e do Brasil, respectivamente. Apesar de os projetos estéticos de Mia Couto e Guimarães Rosa terem pontos em comum – assim como os dois países têm a colonização portuguesa como principal fator de aproximação cultural –, as obras desses escritores advêm de espaços divergentes, conquanto os processos coloniais tenham ocorrido de forma diferente nos dois países, e suas emancipações políticas tenham se estabelecido em épocas distintas.

Entre as características poético-estéticas que aproximam a escrita literária de Mia Couto à de Guimarães Rosa, há o trabalho com a linguagem (sobretudo processos orais), a inserção de elementos inerentes à tradição cultural de seus países, a recriação de mitos, além de outras não menos relevantes. Convém salientar que o fato de serem escritores de épocas distintas, já que Rosa antecedeu Couto, um escritor contemporâneo, não significa estarmos a tratar de meras repetições baseadas numa “fórmula encontrada” por um e reproduzida fielmente pelo outro. Tratamos, sim, de aspectos ligados a um projeto estético pautado por uma diversidade de valores culturais, a escrita ficcional de Mia Couto, da qual fazem parte os diálogos empreendidos com outros autores, outros fazeres literários. Extensivamente, essas relações podem ser analisadas no âmbito da literatura moçambicana, sendo importante considerar

[...] a vastidão de referências, literárias e não literárias, que inseminaram os textos que foram configurando o espaço literário em Moçambique. [...] além da recepção de autores do romantismo, do modernismo e do neorealismo

português e brasileiro, e outros, temos uma notável plêiade de escritores e poetas franceses, russos, alemães, anglo-saxônicos, latino-americanos e outros que concorreram para uma sintonização da então emergente literatura moçambicana com algumas das maiores sensibilidades estéticas da época (NOA, 2015, p. 27-28).

Todas essas referências literárias contribuíram (e ainda contribuem), em maior ou menor intensidade, para o desenvolvimento da literatura moçambicana, desde suas primeiras manifestações até os dias atuais. Circunscrevendo-se o diálogo literário que ora analisamos, é válido considerar que tanto o autor moçambicano quanto o brasileiro alicerçam suas “estórias” em experiências recolhidas junto às camadas sociais de Moçambique e do Brasil, respectivamente. Ambos os escritores têm uma espécie de predileção por espaços de fronteira, ou seja, por camadas da sociedade nas quais imperam o desnível e a exclusão sociais, aspectos que incidem em “estórias⁶” ancoradas em realidades, por vezes, impactantes, em termos de representação literária. Na concepção de Chaves (2013, p. 241), enquanto “Guimarães vai buscar ao sertão a paisagem e as personagens com que monta o seu projeto literário”, o projeto de Mia Couto “parece norteado por uma proposta que recusa-se a privilegiar qualquer região ou setor. A sensação é de que essencial é abraçar todo o país [...]”, porquanto isso configure uma estratégia de unificar, ao menos na arte literária, os territórios fraturados de Moçambique.

A mulher-leoa e o homem-onça: um diálogo possível

Na perspectiva do diálogo literário que ora empreendemos, enfocamos o romance *A confissão da leoa* (2012), de Mia Couto, e o conto “Meu tio o Iauaretê”, inserido no livro *Estas estórias*, publicado originalmente em 1969⁷, de Guimarães Rosa, a fim de identificarmos pontos de diálogo entre as duas produções e, por conseguinte, entre os projetos estéticos dos dois autores. Nossa estudo, entretanto, busca compreender não só traços de aproximação mas também elementos

6. Segundo Chaves (2013, p. 241), “A utilização do termo estória para nomear seus textos [de Mia Couto] é, sabemos nós, um ponto de aproximação entre Mia Couto e nomes como Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, ícones na sua formação, pois nas obras de ambos, do brasileiro e do angolano, estão marcadas as bases de uma ligação densa com a tradição e com setores marginais da população de seus países”.

7. A primeira edição desse livro foi publicada em 1969; porém, na presente pesquisa, utilizamos a edição de 2001.

divergentes entre as duas narrativas, levando em conta aspectos particulares inerentes aos fazeres literários dos dois escritores. Apesar do distanciamento geográfico e das diferenças culturais que os separam, seus projetos estéticos apresentam muitos traços comuns, motivo pelo qual buscamos estabelecer o diálogo entre as obras e os autores supramencionados.

No que diz respeito aos traços que aproximam as duas narrativas em questão, destaca-se a presença marcante do elemento mítico. A metamorfose de Mariamar, narradora do romance miacoutiano, e a metamorfose do narrador (identificado com vários nomes) do conto rosiano são os casos mais relevantes dessa presença, sendo, por isso, tomados como referência na presente análise comparativa. Nas obras em foco, Mia Couto e Guimarães Rosa tecem seus textos de modo a recriar parte do imaginário mítico de Moçambique e do Brasil, o que nos remete ao mito do eterno retorno, isto é, “a repetição periódica das existências anteriores”, conforme teorizado por Eliade (1969, p. 134).

Nesse sentido, corroboramos o entendimento de Morais (2013, p. 403) quando afirma que “uma temática comum habita os horizontes de ambos [Mia e Rosa] que se ocupam de animais, crianças e, em geral, dos que vivem à margem, mais do que da sociedade, à margem mesmo da ‘humanidade’”. A nosso ver, no romance e no conto, Mia Couto e Guimarães Rosa, respectivamente, empreendem um retorno ao mito como forma de representar mundos em conflitos, cujas fronteiras muitas vezes são marcadas com as cores da opressão, da violência, da exclusão. Daí porque se observam incursões no campo da memória, seja esta individual ou coletiva. O resultado é o engendramento de experiências extraídas do passado, que, uma vez inseridas no presente da enunciação, alteram os sentidos do texto causando certo estranhamento à matéria narrada, característica fundamental dos escritores em estudo.

Em *A confissão da leoa*, nota-se a conjugação de dois universos que, não sendo excludentes entre si, misturam-se na composição dos fatos encenados na trama, tornando-se um *corpus* heterogêneo, que é a narrativa. Na composição textual, fatos de natureza mítica e noções abstratas e/ou sobrenaturais juntam-se a dados tomados a “realidades concretas”, como no caso dos ataques bestiais da narradora Mariamar, ligados ao sobrenatural, e os motivos por trás de seu comportamento animal, afigurados por situações reais do cotidiano. Talvez por isso, logo nas primeiras linhas do romance, o discurso da narradora mostre-se ancorado em duas mundividências, quais sejam “ilusões e certezas” (COUTO, 2012, p. 13), numa suposta alusão ao “chamado mundo real e o mundo possível. [...] trata-se de dois mundos distintos, mas que, mesmo

assim, dialogam, confrontam-se e se complementam" (NOA, 2006, p. 267), forjando um todo inextricável de representações multifacetadas.

De fato, no romance de Mia Couto, os acontecimentos encenam situações "normais" do cotidiano e fatos ligados ao sobrenatural e/ou mítico-ancestral, sobre os quais há alegações de que "os verdadeiros culpados eram habitantes do mundo invisível" (COUTO, 2012, p. 8). Sem dúvida, o caso mais emblemático é o da narradora-personagem Mariamar que, ao longo da narrativa, sofre um processo de metamorfose cujas pistas vão surgindo e se tornando cada vez mais evidentes à medida que a trama segue seu curso. Inicialmente, o leitor acompanha uma revelação aparentemente despretensiosa por parte da narradora, mas que configura um prenúncio de fatos subsequentes. Trata-se de um enunciado observado ainda no primeiro capítulo, isto é, na "Versão de Mariamar (1): A notícia", quando a narradora faz a seguinte declaração: "[...] sempre que me assomam raivas, os meus olhos se clareiam, incandescentes" (COUTO, 2012, p. 25).

Essa declaração propicia uma série de inferências a um leitor atento, o qual poderá criar expectativas a respeito da caracterização da personagem, como, de fato, ocorre no prosseguimento da narrativa. Em outras palavras, as pistas sobre a metamorfose de Mariamar vão-se tornando cada vez mais reveladoras, e o leitor passa a acompanhar constantes ataques bestiais dessa personagem que, por vezes, age como um animal feroz, a saber, uma leoa. É plausível que Mariamar tenha "olhos incandescentes", conforme a primeira pista deixada no texto, para se assemelhar tanto ao animal em que se transformaria, uma leoa, entre cujas características biológicas está a de possuir olhos aclarados.

Dessa forma, Mia Couto empreende um retorno ao mito com a narradora-personagem, Mariamar, utilizando-se de estratégias narrativas que possibilitam a relação entre fatos separados no tempo, mas conectados pelos fios de memória tecidos de maneira engenhosa na arquitetura do texto. Assim, é notória a ligação das crises bestiais da narradora com fatos ocorridos ainda na infância dessa personagem, os quais se refletem no presente narrativo e atuam como alicerces da atitude da personagem de se transformar em leoa e matar pessoas à sua volta. Outro caso semelhante é o nascimento de Mariamar, isto é, um acontecimento passado, mas que muito tem a dizer sobre o presente da enunciação narrativa. A título de reiteração, quando essa personagem veio ao mundo, foi dada como morta por seus familiares, tendo, por isso, sido enterrada na berma junto ao rio. Horas depois, Mariamar nascia do ventre da terra, com o "mesmo estremecer convulso, o mesmo desamparado grito dos recém-nascidos" (COUTO, 2012, p. 234).

Como vimos anteriormente, o enterro simbólico de Mariamar mantém estreita relação com o fato de ela, posteriormente, metamorfosear-se em leoa, pois, ao descer à terra, o corpo da então criança recebeu a energia vital conceptora de todas as formas; basta dizer que, ao renascer, Mariamar “estava sendo parida do ventre de onde nascem as pedras, os montes e os rios” (COUTO, 2012, p. 234). Com uma nova composição corporal, a narradora miacoutiana estaria apta a transmutar-se num outro corpo uma vez que, como explicam Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 879), os enterros simbólicos trazem sempre a mesma ideia: “regenerar pelo contato com as forças da terra, morrer para uma forma de vida, para renascer em uma outra forma”. Daí a tendência da narradora para se metamorfosear em leoa, o que demonstra todo um engendramento textual, por parte do autor, no que tange à correlação entre os fatos narrados. Não obstante, a cor incandescente dos olhos de Mariamar, tida como uma pista de sua relação com o animal felino no qual ela se transforma, é justificada em razão de seu renascimento mirabolante, conforme relato que segue.

Meu pai espreitou o rosto grave de minha mãe e inquiriu:
– *Sou pai de toupeira agora, eu?* Foi então que uma luz estranha pousou sobre o meu pequeno rosto. E viu-se, naquele momento, como eram fundos os meus olhos, tão fundos como o remanso das águas do rio. Os presentes contemplavam o meu rosto e não suportavam o incêndio do meu olhar. Meu velho, receoso, titubeava: – *Os olhos dela, esses olhos...* Uma suspeita foi despontando em todos: eu era uma pessoa não humana. Ninguém ousou falar. Não demorou, porém, que a minha mãe desse conta: havia nos meus olhos claros a transluscência de uma outra, afastada alma. [...] Talvez os meus olhos tivessem ficado luminosos de tanto procurar nos sombrios subterrâneos (COUTO, 2012, p. 234-235).

O aspecto aclarado dos olhos de Mariamar teria uma explicação plausível, que agrega, em si, uma estrutura significativa e coerente com a proposta de caracterização da personagem, pois, com olhos incandescentes, ela seria melhor identificada, fisicamente, com o animal felino de sua transmutação, no caso uma leoa. Dir-se-ia que a cor dos olhos de Mariamar, aparentemente, pode até passar despercebida ao leitor, sendo considerada apenas um atributo físico da personagem. Nota-se, no entanto, que, ao escrever o romance ora estudado, Mia Couto atentou para possíveis questionamentos, como o que Hanifa Assulua viria a fazer: “Ela se perguntava, em solitário pranto, a razão

de meus olhos [de Mariamar] serem assim amarelos, quase solares. Alguma vez se vira tais olhos em pessoa negra?" (COUTO, 2012, p. 235). Como resposta a essa indagação, tem-se o fato de a personagem ter sido enterrada e renascida da terra, pois, como ela mesma enuncia: "Talvez os meus olhos tivessem ficado luminosos de tanto procurar nos sombrios subterrâneos" (COUTO, 2012, p. 235).

No curso da narrativa, as crises de Mariamar apresentam-se como indícios de sua contínua metamorfose. Após a revelação sobre a cor dos olhos da narradora, tida como uma primeira pista da relação entre a personagem e o animal implicado na metamorfose, outros indícios surgem no texto, de modo que a caracterização da personagem e as suas ações tornam-se mais emblemáticas e carregadas de significados. Um exemplo disso é o fato de Mariamar possuir sentidos sensoriais aguçados, típicos não só de caçadores como também de animais predadores, assim relatado nas palavras da narradora: "Mesmo sendo mulher, herdei o instinto caçador que corre na nossa família. Sei de sombras que se movem entre sombras, sei de cheiros e sinais que mais ninguém sabe" (COUTO, 2012, p. 55).

O instinto caçador herdado por Mariamar é mais um indício de sua natureza mutante: aos poucos, a personagem vai se distanciando dos aspectos humanos e adquirindo atributos de animal feroz. À medida que as pistas sobre a metamorfose da personagem ficam mais evidentes com os constantes episódios de ataques bestiais sofridos pela narradora, surgem também motivações socioexistenciais que põem em xeque a vivência conturbada dos habitantes de Kulumani, na qual as relações de domínio e subjugação entre homens e mulheres, respectivamente, são marcas de uma sociedade ainda profundamente mergulhada na tradição. Assim, a nosso ver, a situação subjugada da mulher parece ser o principal motivo dos intentos vingativos de Mariamar, que, uma vez metamorfoseada em leoa, poderia "salvar" as mulheres ao mesmo tempo que se vingaria de seus opressores, os homens.

O discurso da narradora mostra-se eivado de vozes plurais de mulheres que lutam contra o apagamento socioidentitário a que estão submetidas na sociedade moçambicana, expostas às mais diversas situações de violência e exclusão a consubstanciarem momentos em que "as mulheres permaneceriam enclausuradas [...]. Mais uma vez nós éramos excluídas, apartadas, apagadas" (COUTO, 2012, p. 43). Essa situação de opressão vivenciada pelas mulheres de Kulumani é a causa de boa parte dos conflitos narrados no romance, sendo também o motivo por trás da metamorfose da narradora. Notadamente, essa

personagem resolve punir os homens, tidos como opressores, e, ao mesmo tempo, tentar salvar as mulheres da subjugação imposta pelo patriarcado, o qual, por sua vez, se ancora na tradição.

Em outro momento do romance, Mariamar relata a exclusão a que ela e as outras mulheres de Kulumani estão submetidas, porém o episódio acaba por revelar, de modo mais nítido, sinais de que a metamorfose da narradora encontra-se em plena evolução. O sentimento de exclusão vivenciado pela personagem eleva, cada vez mais, o desejo de vingança, movido pela não aceitação do jugo a que está sujeita.

Uma grande refeição está sendo preparada em homenagem aos visitantes. Nós, mulheres, permaneceremos na penumbra. Lavamos, varremos, cozinhamos, mas nenhuma de nós se sentará à mesa. Eu e a mãe sabemos o que temos que fazer, quase sem trocar palavra. A mim cabe-me capturar, matar e depenar uma galinha da nossa capoeira. [...] E eu, na solidão do pátio, vou depenando a galinha presa entre meus joelhos. [...] Reparo que me escorre sangue pelos braços, pela capulana, pelas pernas. Será sangue da galinha, é isso que parece, mas uma tontura me tolda a visão. Do meu peito irrompe uma raiva descontrolada, um fervilhar de vulcão. E a voz materna, emergindo da casa: – *Então, Mariamar, ainda não matou a galinha? Ou está, como sempre, a descascar sombras?* Quero responder, não me chegam as palavras. Repentinamente, perdi a fala, apenas um rouco farfalhar me sacode o peito. Assustada me ergo, percorro com ambas as mãos a garganta, a boca, o rosto. Grito por ajuda, mas apenas um cavernoso bramido se solta de mim. E é então que emerge a esperada sensação: um raspar de areia no céu da boca como se me tivessem enxertado uma língua de gato. Hanifa Assulua surge na porta, mãos nas ancas, cobrando o serviço: – *Outra vez esses ataques, Mariamar?* [...] A mãe aproxima-se, intrigada. Lentamente, as mãos sobem pelo rosto como que a buscar socorro. A dois passos de mim, estanca, assombrada: – *O que fez com a galinha? Minha filha, você não usou a faca!?* Desgrenhada, Hanifa vira costas e busca o abrigo da casa. Olho a despedaçada galinha espalhada pelo chão (COUTO, 2012, p. 82-83, itálico do autor).

Podemos depreender do excerto transscrito que a metamorfose de Mariamar atinge um nível mais acentuado, e o aspecto animal emerge em um ataque de fúria descontrolada quando a personagem destroça uma galinha e percebe ter perdido a voz, surgindo em seu

lugar um “cavernoso bramido”, semelhante ao que se ouviria de um animal como a leoa. Note-se que, a princípio, Mariamar parece não compreender o que está lhe acontecendo; mas, a partir desse episódio, a personagem assume ser uma leoa e passa a manifestar seus intentos vingativos contra quem ela julga ser os verdadeiros responsáveis pelos males enfrentados pelas mulheres de sua comunidade. Eis o discurso da narradora:

A minha jura permanecerá sem pausa nem cansaço: eliminarei todas as remanescentes mulheres que houver, até que, neste cansado mundo, restem apenas homens, um deserto de machos solitários. Sem mulheres, sem filhos, acabará assim a raça humana. [...] Até que os deuses voltem a ser mulheres, ninguém mais nascerá sob a luz do Sol (COUTO, 2012, p. 239-240).

O juramento de Mariamar não deixa evidente sua convicção quanto à culpabilidade masculina. Na tentativa de “salvar” as mulheres da opressão que lhes era imposta, ela decide eliminar, uma a uma, suas congêneres, instituindo uma severa punição aos homens, que acabariam solitários no mundo por ficarem sujeitos à esterilidade e à extinção da raça humana. A atitude de Mariamar põe em xeque, uma vez mais, o caráter transgressor da linguagem literária, levada a níveis bastante significativos no projeto estético de Mia Couto. No caso específico, a transgressão se estabelece de modo instigante, pois, se a intenção da narradora-personagem era punir os homens, o leitor poderia esperar que os ataques de leões vitimassem pessoas do sexo masculino. Ao contrário, conforme já dissemos, os ataques só vitimam mulheres porque a vingança de Mariamar visa a um efeito mais amplo e catastrófico ao não só buscar punir os homens como também pretender erradicar a raça humana.

Com a capacidade de se metamorfosear em leoa, Mariamar rebela-se contra as imposições do patriarcado e/ou da tradição, passando a conduzir mulheres para a morte, inclusive sua irmã, conforme a própria narradora confessa: “Fui eu que conduzi Silêncio até à boca da morte, naquela fatal madrugada. Ela era minha irmã, minha amiga. Mais do que isso, ela era minha outra pessoa. Da parte dela, porém, os ciúmes eram um obstáculo fundo” (COUTO, 2012, p. 241). Nos sucessivos ataques de leões à aldeia de Kulumani, as únicas vítimas fatais são mulheres e, por ocasião da caça aos leões, os homens são acusados de serem os próprios animais caçados, ou seja, estariam caçando a si mesmos.

Por outro lado, o conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, “narra a estória de um mestiço de índia com branco e seu destino exemplar. Agregado de fazendeiro, [...] vai gradativamente rejeitando o civilizado e se reconhecendo no animal. Acaba preferindo onças a homens, acaba virando onça e matando homens” (GALVÃO, 1978, p. 13). Esse conto também apresenta um narrador que se metamorfoseia ao longo da narrativa, embora os motivos desse comportamento se assemelhem apenas em alguns aspectos com aqueles relacionados à metamorfose de Mariamar. No caso do narrador do conto, o processo de metamorfose inclui os diversos nomes da personagem, por ela mesma revelados: “Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonho de Eiesús... Depois me chamaram de Macuncozo...” (ROSA, 2001, p. 215).

A transformação do narrador-personagem implica uma série de motivações, entre as quais o fato de ter ficado privado da convivência com humanos após ser enviado para caçar onças numa determinada área do sertão mineiro. Em seu próprio relato: “Vim pra aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça. Nhô Nhuão Guede me trouxe pra cá. [...] Só eu é que sabia caçar onça. Por isso Nhô Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo. Anhum, sozinho mesmo...” (ROSA, 2001, p. 195). Isolado do convívio em sociedade, o então caçador de onças passa a conviver com esses animais, dando início a um processo de rejeição aos humanos e ao mesmo tempo se identificando cada vez mais com as onças, a ponto de se metamorfosear em uma delas.

Convém salientar que a metamorfose de Macuncozo⁸ é acompanhada por um forte hibridismo linguístico que mescla português, tupi e outras manifestações sonoras, como grunhidos onomatopeicos – o “jaguanhenhém” –, isto é, a linguagem das onças, segundo refere o próprio narrador. Nas as primeiras irrupções narrativas, já é possível perceber o afloramento desse amálgama de palavras e grunhidos no monólogo-diálogo de um narrador que faz de um visitante, aportado em seu rancho, seu interlocutor-ouvinte, sem que este jamais tome a palavra. Veja-se o trecho de abertura do conto rosiano:

– Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. Ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh. Nhor não, n’t, n’t... Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo tá manco, aguado. Presta mais não. Axi... Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou este

8. Considerando que o narrador-personagem do conto “Meu tio o Iauaretê” possui vários nomes, elegemos o nome Macuncozo para, daqui por diante, nos referirmos a esse personagem.

foguinho meu, de longe? É. A' pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui (ROSA, 2001, p. 191).

Desde as primeiras linhas do conto rosiano, Macuncozo detém o discurso narrativo; é possível, no entanto, perceber que as perguntas e as respostas por ele formuladas decorrem sempre a partir de “inaudíveis interferências” do interlocutor, possivelmente interações gestuais. Nesse caso, entre as perguntas e as respostas do narrador, existem lacunas a serem preenchidas com as deduções de um leitor que poderá até se imaginar, ele próprio, o inaudível interlocutor. Entre palavras e grunhidos, destacam-se vocábulos do idioma tupi, cujo emprego alude, supostamente, à figura do indígena e à exclusão que esse componente etnocultural vem sofrendo, ao longo dos anos, no território brasileiro.

O conto de Guimarães Rosa, colocando-se decididamente do lado de lá, mostra a penosa tentativa do índio – perdidos seus valores, sua identidade, sua cultura – de abandonar o domínio do cozido e voltar ao domínio do cru. Se antes se destacara como bom caçador de onças com armas de fogo, depois abandona-as para servir da zagaia, arma por assim dizer crua. Se antes comia comida cozida, depois passa a comer comida crua. Se antes matava onças, depois passa a matar onças (GALVÃO, 1978, p. 23-24).

Assim, de modo significativo, a metamorfose do narrador, em “Meu tio o Iauaretê”, marca o retorno do indígena em direção ao mundo animal, como forma de rejeição ao mundo “civilizado”, onde imperam a exclusão e o descaso sociais. No que concerne ao indígena, o conto expõe a situação de não pertencimento ao advento da modernidade, uma vez que o personagem rosiana tanto rejeita a sociedade moderna como por esta é rejeitado, o que configura um dos motivos relevantes para a aproximação de Macuncozo com os animais que antes caçava, ou seja, as onças. A propósito dessa recusa ambivalente, encontramos a seguinte passagem:

Nhô Nhuão Guede trouxe eu pr'aqui, ninguém não queria me deixar trabalhar junto com outros... Por causa que eu não prestava. Só ficar aqui sozinho, o tempo todo. Prestava mesmo não, sabia trabalhar direito não, não gostava. Sabia só matar onça. Ah, não devia! Ninguém não queria me ver, gostavam de mim não, todo o mundo me xingando. Maria-Maria⁹ veio, veio. Então eu ia matar Maria-Maria?

9. Nome dado, pelo personagem, a um dos animais (onças) com quem mantinha contato.

Como é que eu podia? Podia matar onça nenhuma não, onça parente meu, tava triste de ter matado... Tava com medo, por ter matado (ROSA, 2001, p. 222).

Notadamente, esse fragmento textual evidencia a rejeição sofrida por Macuncozo, que, não sendo aceito por seus semelhantes, busca alento junto ao clã das onças. "Progressivamente rejeitado, regressivamente rejeitando. [...] A transformação é quase repentina, e numa rápida sequência o sobrinho-do-iauaretê elimina todas as pessoas da região" (GALVÃO, 1978, p. 25). De fato, o leitor acompanha a estória de um caçador que, anteriormente, matava onças a tiro; depois, a zagaiaadas, até deixar de matá-las. Nesse último estágio, passa a identificar-se com esses animais, afastando-se gradativamente da forma humana, a ponto de conduzir homens para serem comidos por onças, quando não, sendo ele próprio o predador a atacar e matar pessoas.

A exemplo do ocorrido com a narradora miacoutiana no episódio em que ela destroça uma galinha a dentes e unhas feito um animal feroz, o narrador rosiano age de modo semelhante ao atacar e matar um animal, um cavalo adoecido. Em suas próprias palavras:

Eh, agora cê sabe; será? Hã-rã. Nhem? Aã, pois eu saí caminhando de mão no chão, fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. Eh, eu – esturrei! No outro dia, cavalo branco meu, que eu trouxe, me deram, cavalo tava estraçalhado meio comido, morto, eu 'manheci todo breamo de sangue seco... Nhem? Fez mal não, gosto de cavalo não... Cavalo tava machucado na perna, prestava mais não... (ROSA, 2001, p. 223-224).

O ataque de Macuncozo ao cavalo doente equipara-se ao ataque de Mariamar a uma galinha apanhada ao quintal de sua residência. Em ambos os casos, as personagens são tomadas por uma fúria incontrolável, o que evidencia as metamorfoses das duas personagens em estágios já bastante avançados em relação aos momentos narrativos em que tais episódios são relatados. No que tange ao narrador rosiano, vale ressaltar que, enquanto ele desfila suas estórias para seu interlocutor, este o mantém sob a mira de uma arma, demonstrando um elevado grau de desconfiança em relação às intenções daquele. O posicionamento defensivo do interlocutor seria o motivo do esforço de Macuncozo em querer esconder as causas da morte de alguns habitantes da região em torno de seu rancho (moradia), o que foi registrado no seguinte trecho:

Eh, aqui ninguém não pode morar, gente que não é eu. Eh, nhem? Ahã-hã... Casa tem nenhuma. Casa tem atrás dos buritis, seis léguas, no meio do brejo. Morava veredeiro, seu Rauremiro. Veredeiro morreu, mulher dele, as filhas, menino pequeno. Morreu tudo de doença. De verdade. Tou falando verdade! (ROSA, 2001, p. 19).

Na passagem transcrita, além de Macuncozo mencionar a ausência de casas no local onde ele e seu interlocutor se encontram, também menciona a morte de uma família cujos membros eram o veredeiro Rauremiro, a esposa, as filhas e um menino pequeno. A princípio, o narrador afirma que todos morreram de doença, fato que poderia ser perfeitamente compreendido por seu interlocutor. Entretanto, em outro momento da narrativa, o narrador revela os verdadeiros motivos por trás daquelas mortes, como também assume a culpa por elas, talvez porque sua lucidez estivesse sendo comprometida pela cachaça que tomava enquanto desfilava a narração, sempre à mira do inaudível interlocutor.

Uê, uê, rodeei volta, despois, cacei jeito, por detrás dos brejos: queria ver veredeiro seo Rauremiro não. Eu tava com fome, mas queria de-comer dele não – homem muito soberbo. Comi araticum e fava dôce, em beira de um cerrado eu descansei. Uma hora, deu aquele frio, frio, aquele, torceu minha perna... Eh, depois, não sei, não: acordei – eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... [...] Tinha sangue deles em minha boca, cara minha (ROSA, 2001, p. 233).

Decerto, o fragmento transcrita engendra um dos momentos mais significativos do conto, pois o narrador, Macuncozo, apresenta uma nova versão dos episódios que ocasionaram a morte do veredeiro Rauremiro e de seus familiares. Como visto anteriormente, o narrador justifica as mortes como tendo sido ocasionadas por doença, quando, na verdade, o veredeiro e sua família foram atacados pelo próprio Macuncozo, em um de seus ataques de metamorfose animal. Vale dizer que Rauremiro era “homem prepotente, humilhava-o [Macuncozo], não o deixava entrar na casa, chamava-o assobiando como se ele fosse um cachorro; é verdade que lhe dava comida, mas ele a recusava” (GALVÃO, 1978, p. 26). Observa-se outra vez o tema da rejeição sendo configurado no texto, pois tanto o narrador como o veredeiro rejeitavam-se entre si,

o que evidencia ainda mais o processo de distanciamento do narrador em relação ao mundo dos humanos.

Nos textos em análise, Mia Couto e Guimarães Rosa utilizam-se de processos narrativos similares no modo de caracterizar os protagonistas. “No entanto, é a partir também de um jogo, do jogo intersubjetivo entre autor e leitor, narrador e personagens, que se podem flagrar caminhos diferentes, trilhados por cada autor, basicamente quando arquitetam a figura do narrador” (MORAIS, 2013, p. 403). Se, por um lado, em *A confissão da leoa*, as crises bestiais da narradora Mariamar vão, aos poucos, revelando um lado obscuro de sua vida, quando fatos ligados à infância da personagem são trazidos à memória; por outro lado, no conto rosiano, a metamorfose do narrador é mais célere, ocorrendo no intervalo entre algumas horas de diálogo-monólogo entre o narrador e seu inaudível interlocutor.

A símile entre os dois textos e, mais especificamente, entre os dois narradores-personagens ganha maior notoriedade à medida que tanto a narradora miacoutiana como o narrador rosiano passam a se comportar, em suas respectivas crises bestiais, como animais ferozes: ela se confessa uma leoa, ele se diz uma onça. A metamorfose de ambas as personagens mantém estreita relação com o universo mítico à volta de Mia Couto e Guimarães Rosa. Os dois escritores, no entanto, apropriam-se de conteúdos míticos com o intuito de recriá-los com adornos de realidades concretas, as quais, em diálogo com o mito, tornam-se matéria artística a serviço da criatividade poética de um escritor (ou de escritores).

Em *A confissão da leoa*, Mia Couto transita entre temporalidades distintas, indo de um tempo recente a um tempo mítico dos arquétipos primordiais. Dessa forma, os mitos e as tradições culturais estão sempre em projeção cíclica, consortes em uma oralidade que garante a continuidade das relações entre indivíduos que se interligam sob as mais diversas formas de comunicação humana. Na perspectiva do mito, o romance miacoutiano dialoga com vastos campos temáticos e expõe os dilemas dos habitantes de Kulumani, que vivem sotterrados pelo medo oriundo dos ataques de leões. Mariamar, todavia, resolve ser diferente, pois nasceu diferente. Diz ela: “Eu já vinha, à nascença, negada como mulher. Visitei o mundo dos homens apenas para melhor lhes dar caça. Não foi por acaso que as minhas pernas paralisaram. O bicho que havia em mim pedia outra postura, mais gatinhosa, mais junto ao chão, mais perto dos cheiros” (COUTO, 2012, p. 238).

Em “Meu tio o Iauaretê”, a metamorfose paulatina do narrador em onça vai ao encontro de vários mitos indígenas, “a maioria de origem

brasileira mas alastrando-se até o Alasca, [entre os quais] há vários que atribuem à onça o papel de senhor-do-fogo; mas este pode ser também outro animal, como o urubu, ou heróis-civilizadores, divindades ou humanos" (GALVÃO, 1978, p. 18). Essas narrativas mitológicas, no entanto, apresentam uma outra versão desses fatos: segundo elas, o fogo foi roubado da onça e levado para aldeias indígenas, representando, dessa forma, a mudança de estágio civilizatório desses povos, que deixaram de comer cru para comer cozido e saíram do apagão para a claridade das fogueiras.

No conto rosiano, portanto, observamos um caminho de retorno ao mito, uma vez que Macuncozo segue em processo de metamorfose, rumo ao estágio primário do alimento cru e do apagão civilizatório. A título de reiteração, os procedimentos narrativos utilizados por Guimarães Rosa são marcados por um hibridismo linguístico acentuado, seguido de um comprometimento da dicção vocabular por parte do narrador, cuja transformação animalesca é acompanhada por grunhidos e sons onomatopéicos. Embora o retorno ao mito aconteça de forma gradativa, Macuncozo, em certo momento da narrativa, mostra-se decidido a virar onça, conforme relata a seu interlocutor:

De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não, como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... Tinha sororoca¹⁰ sem dono, de jaguaretê-pinima¹¹ que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupêio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso. Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar. Ô sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo, sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim... Eu tinha medo de nada! Nessa hora eu sabia o que cada um tava pensando (ROSA, 2001, p. 223).

Como podemos observar, a metamorfose de Macuncozo chega a um ponto de completude, pois o narrador passa da forma humana à forma animal, retornando a um estágio primário na escala da evolução

10. Lugar, no meio da selva, onde uma onça costuma fazer moradia, conforme a língua tupi.

11. Onça-pintada, em tupi.

humana, o que configura um retorno ao mito e uma alusão ao mito do eterno retorno ou eterna repetição cíclica. Há de se salientar a semelhança com que os ataques bestiais sofridos pelo narrador rosiano ocorrem também com a narradora miacoutiana, pois, a exemplo do acesso e/ou ataque (“dei acesso”) bestial sofrido por Macuncocozo, também no romance de Mia Couto, Mariamar relata os frequentes ataques bestiais por ela sofridos.

Nesses ataques, segundo testemunhava minha irmã, eu [Mariamar] me distanciava de tudo o que era conhecido: andava de gatas, com destreza de quadrúpede, as unhas raspavam as paredes e os olhos revolviam-se sem pausa. Fomes e sedes faziam-me urrar e espumar. Para aplacar as minhas raivas, Silêncio espalhava pelo chão pratos com comida e tigelas com água. Encurralada num canto, minha irmã, aterrorizada e em prantos, rezava para não mais me ver lambendo água e mordendo os pratos (COUTO, 2012, p. 122).

Do que podemos perceber, os ataques bestiais relatados por Mariamar assemelham-se àqueles referidos por Macuncocozo, ao que constatamos uma similaridade entre os processos de metamorfose dos dois narradores-personagens. Assim sendo, é válido considerar que o elemento mítico, sobrenatural e indizível instaura, tanto no romance como no conto, um ambiente afeiçoadão ao realismo mágico latino-americano ou mesmo anímico, no caso de Mia Couto. Não por acaso, Secco (2013, p. 49) considera que “O realismo animista utilizado por escritores africanos se assemelha ao realismo mágico hispano-americano”, por se embasar no imaginário ancestral e/ou nas instâncias sagradas.

Retomando as ações dos dois narradores, enfocamos as mortes causadas por eles em suas respectivas metamorfoses, a fim de encontrarmos outras similaridades nas ações de Mariamar e de Macuncocozo. No que tange à personagem miacoutiana, sua natureza assassina é revelada em uma confissão; antes disso, o leitor conhecia apenas uma menina que costumava ter crises bestiais, sem que isso representasse risco à vida de alguém. Levando em conta o fato de que algumas mulheres haviam sido mortas por ataques de leões à aldeia de Kulumaní, sendo essa a versão conhecida pelo leitor, Mariamar decide proferir sua confissão:

[...] fui eu que matei essas mulheres, uma por uma. Sou eu a vingativa leoa.

[...]

E nunca mais me pesará culpa como sucedeu da primeira vez que matei alguém. Nessa altura, eu era ainda demasiado pessoa. Sofria dessa humana doença chamada consciência. Agora já não há remorso. Porque, a bem ver, nunca cheguei a matar ninguém. Todas essas mulheres já estavam mortas. Não falavam, não pensavam, não amavam, não sonhavam. De que valia viverem se não podiam ser felizes? (COUTO, 2012, p. 239-240).

As palavras de Mariamar constatam a realização de seu plano de vingança contra os homens (opressores), ou seja, o de eliminar todas as mulheres como forma de abalar o poderio masculino, pois, sem mulheres, a raça humana estaria condenada à extinção: “Até que os deuses voltem a ser mulheres, ninguém mais nascerá sob a luz do Sol” (COUTO, 2012, p. 240). Com a confissão de Mariamar, observamos a completude de sua metamorfose se considerarmos que a personagem também retornou a um estágio primário da escala evolutiva, transformando-se em leoa e voltando ao domínio do cru e do apagão civilizatório, a exemplo do que ocorreu com o narrador de “Meu tio o Iauaretê”.

A personagem rosiana, Macuncozo, por sua vez, assume a culpa pelas mortes de várias pessoas, geralmente atribuindo-lhes defeitos passíveis de punição, sendo a morte o castigo escolhido para tais casos. Primeiramente, foi o preto Bijibo, de quem ele gostava, porém o achava covarde e comilão; por isso, tratou de levar o preto para uma viagem e, de retorno, conduziu-o para a onça comer. O mesmo aconteceu com Seo Riopôro, embora este tenha sido empurrado por Macuncozo no despenhadeiro e “inda tava vivo, quando caiu lá em baixo, quando onça Porreteira começou a comer...” (ROSA, 2001, p. 230). Depois foi a vez do jababora Gugué, um preguiçoso que vivia dormindo: “De repente, eh, eu oncei... Iá. Eu aguentei não. Arrumei cipó, arrumei embira, boa, forte. Amarrei aquele Gugué na rede. Amarrei ligeiro, amarrei perna, amarrei braço. [...] Papa-Gente, onça chefe, onço, comeu jababora Gugué...” (ROSA, 2001, p. 230).

Outros mais também tiveram o mesmo destino: Antunias; Seo Rauremiro, com toda sua família, já citado anteriormente neste trabalho, e, por último, o preto Tiodoro. “Aí, me deu aquele frio, aquele friiío, a câimbra toda... Eh, eu sou magro, travesso em qualquer parte, o preto era meio gordo... Eu vim andando, mão no chão... Preto Tiodoro com os olhos dôidos de medo, ih, olho enorme de ver... Ô urro!...” (ROSA, 2001, p. 234-235). Este último, conforme se pode depreender, foi comido pelo narrador, que, tendo sido enviado com a missão de

desonçar a região, na verdade, cumpriu-a de forma inversa, passando a desgentar toda aquela área: transformado em onça, eliminou, um a um, os moradores que lá habitavam.

Considerações finais

Mariamar e Macuncozo completam seus processos de metamorfose e retornam ao mito, com a volta a estágios primários na escala de evolução. Todavia o desfecho do romance de Mia Couto difere daquele observado no conto de Guimarães Rosa. Se, por um lado, em *A confissão da leoa*, a narradora completa sua transformação evadindo-se à loucura; por outro, em “Meu tio o Iauaretê”, o narrador é morto a tiro, após atacar seu interlocutor. Enquanto a narradora miacoutiana vai perdendo as palavras, até não mais pronunciá-las, o narrador rosiano desfalece com grunhidos e gemidos, a lembrar o animal já nele incorporado.

A “cavernosa e incompreensível voz” adquirida por Mariamar pressupõe sua conversão ao animal nela latente, uma leoa. Por isso, próximo ao fim de sua narração, ela ainda nos adverte: “Esta noite partirei com os leões. A partir de hoje as aldeias estremecerão com o meu rouco lamento e as corujas, com medo, converter-se-ão em aves diurnas” (COUTO, 2012, p. 240).

O conto rosiano, por seu turno, tem um desfecho mais trágico, com os apelos de Macuncozo para que seu interlocutor não o matasse; o que se segue, no entanto, são grunhidos de quem agoniza sob o jugo da morte: “Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... [...] Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heéé!... Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê...” (ROSA, 2001, p. 235).

Diante da transformação de Macuncozo em onça bem aos olhos de seu interlocutor, este não vê outra saída senão matar o homem-onça, cujos apelos e lamentos desesperados precedem a agonia da morte, parte última do conto de Guimarães Rosa. Vale salientar que, nas duas obras, a presença do elemento mítico desvela nuances típicas de culturas híbridas, fortemente marcadas por mestiçagens culturais que relegam à literatura um substrato propício à criação de mundos possíveis, ancorados no poder criativo da linguagem.

De modo geral, nossa proposta de análise visou apresentar um estudo acerca do substrato mítico inerente ao universo moçambicano, enfocando mitos que consubstanciam o corpo cultural de Moçambique

e a sua recriação na ficção de Mia Couto. Ressaltamos que o país é um mosaico cultural alicerçado em culturas como a banta, a árabe, a asiática, entre outras. Não menos plurais são as manifestações religiosas, tendo-se a presença das religiões cristã e islâmica, além de crenças locais (como o culto a ancestrais, por exemplo). Dessa pluralidade cultural, advém uma confluência de vozes que ecoam no registro ficcional miacoutiano, tão afeiçoado à pluralidade e ao amálgama de mundos híbridos. Além disso, estendemos nosso enfoque ao viés da tradição, o que nos remeteu aos mecanismos da memória (ou memórias), inclusive à memória ancestral, por ocasião da abordagem aos mitos em diálogo com outros substratos culturais.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CAMPBELL, Joseph (com Bill Moyers). *O poder do mito*. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAVACAS, Fernanda. O desejo de esquecer. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 79-87.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique*: experiência colonial e territórios literários. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita. Missangas em firme fio: o conto em Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 237-253.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

COUTO, Mia. *A confissão da leoa*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Tradução Manuela Torres. Lisboa: Perspectivas do Homem/Edições 70, 1969.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.

KRÜGER, Marcos Frederico. *Amazônia*: mito e literatura. 3. ed. Manaus: Valer, 2011.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. 2. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

MACÊDO, Tania; MAQUÊA, Vera. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Moçambique*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MAQUÊA, Vera. *A escrita nômade do presente: literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.

MIELIETINSKI, Eleazar M. *A poética do mito*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MORAIS, Márcia Marques de. *Vozes entretecidas: narrativas de Mia Couto e Guimarães Rosa em diálogo*. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 397-415.

NOA, Francisco. *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

NOA, Francisco. Modos de fazer mundos na atual ficção moçambicana. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.

RODRIGUES, Filomena. “O tempo é o caracol que enrola essa concha...”: concepções do tempo em três romances de Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 89-120.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SECCO, Carmen Lucia Tindó R. A varanda do Frangipani: entrelugar de mitos, sonhos, memórias. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 41-55.

Março de dois mil e vinte e um, cento e setenta e dois anos da
publicação de *Espontaneidades da Minha Alma*,
de José da Silva Maia Ferreira.



para conhecer mais a *editoraUEA* e suas publicações, acesse o
site e nos siga nas redes sociais

editora.uea.edu.br

UEAeditora



